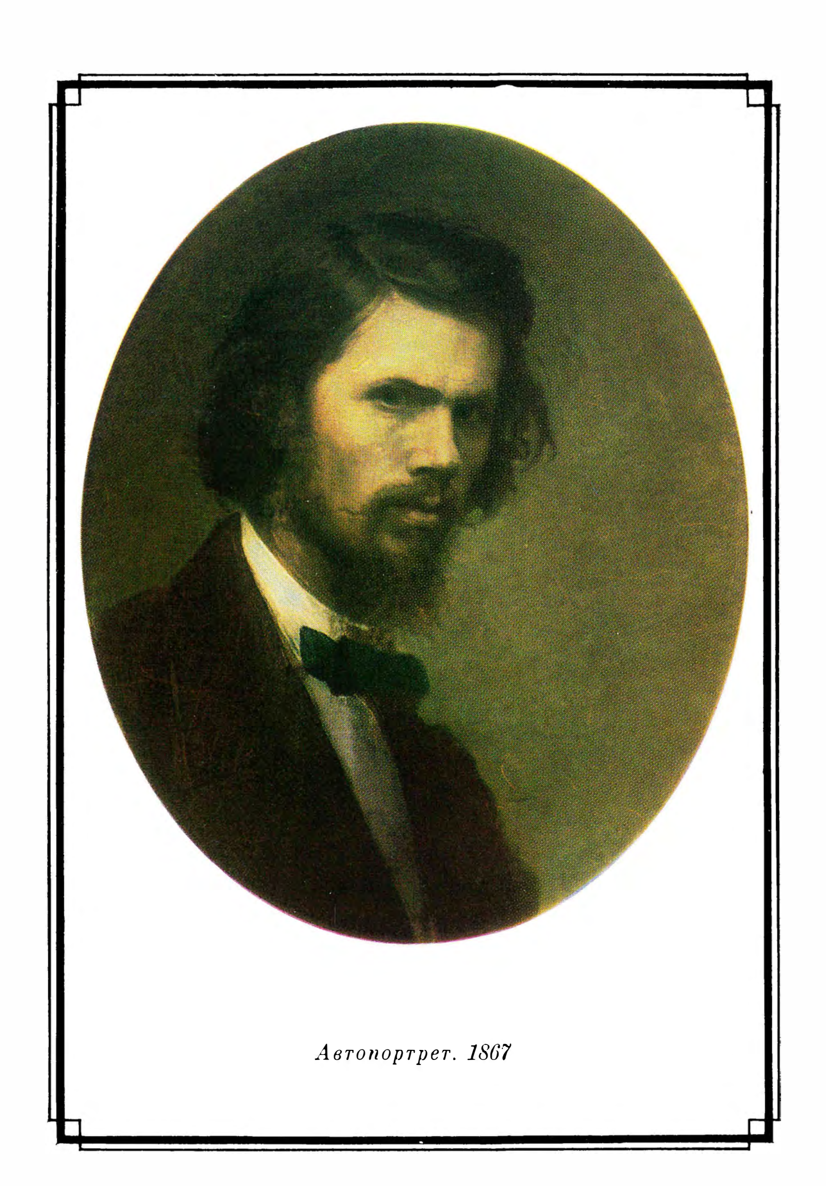
# КРАМСКОЙ

*об искусстве*

КРАМСКОЙ об искусстве

*Крамской есть первый, высший наш художественный критик. Никто из всех писавших у нас о художестве не равняется с ним по смелости, силе и глубине мысли.*

*В. В. СТАСОВ*



*Автопортрет. 1867*

# КРАМСКОЙ

## *об искусстве*

МОСКВА
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
1988

ББК 85.1
К 78

2-е издание, дополненное

*Составитель, автор вступительной статьи и примечаний*
*Т. М. КОВАЛЕНСКАЯ*

Рекомендовано к переизданию
РИСО Академии художеств СССР

К $\frac{4903010000-119}{024(01)-88}$ 7-89
ISBN 5-85200-015-9

# И. Н. КРАМСКОЙ ОБ ИСКУССТВЕ

Иван Николаевич Крамской хорошо известен как выдающийся русский художник. Его картины «Христос в пустыне», «Неизвестная», «Неутешное горе», портреты русских писателей Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Некрасова принадлежат к числу любимых народом произведений русской школы живописи.

Но роль Крамского в истории русского искусства не исчерпывалась его личным творчеством; она в большой степени заключена в том огромном влиянии, которое оказал Крамской на творчество русских художников, своих современников, на ход развития всего русского искусства.

Начало деятельности Крамского относится к 60-м годам XIX века. Это было время вступления России на путь буржуазного развития и вместе с тем время борьбы передовых общественных сил с крепостничеством. Остатки его сохранились во всех сферах русской жизни и после реформы, проведенной царем в интересах крепостников. Выражая настроения многомиллионных крестьянских масс, эту борьбу вела русская разночинная интеллигенция. Крамской был одним из ее представителей.

Он родился в семье уездного писаря и получил образование на «медные пятаки» в четырехклассном уездном училище. Его сознание формировалось под влиянием чтения прогрессивных журналов того времени — «Современника» и «Отечественных записок». Проснувшаяся у Крамского в раннем возрасте глубокая любовь к искусству превратилась с течением времени в настойчивое влечение к творчеству. Мечтой Крамского стало поступление в Академию художеств. Дорогу туда ему пришлось пробивать упорным трудом.

В качестве помощника бродячего фотографа Крамской объехал половину России. Во время этих странствий «под впечатлениями жизни и опыта» складывались у него «симпатии и антипатии», «крепко оседавшие на дно человеческого сердца». Формулировать их в художественных образах — в этом видел он свое призвание художника. С этой мечтой он в 1857 году поступил в Академию художеств. Крамской полагал, что здесь под руководством мудрых наставников он будет приобщаться к творчеству, наподобие тому как это происходило в век Возрождения. Вместо этого его начали обучать писанию картин по правилам на заданные мифологические сюжеты.

Он сразу ощутил императорскую Академию как «гидру кандалов и ярма», подавлявшую человеческую личность.

В сознании Крамского вызревал протест против академического гнета, стеснявшего свободное проявление человеческой индивидуальности художника, против искусства, отвлеченного от реальной действительности русской жизни.

И вот в знаменательный для русского искусства день — 9 ноября 1863 года — Крамской вывел из стен Академии 14 молодых художников, готовившихся конкурировать на большую золотую медаль, с тем чтобы положить начало развитию в России рядом с искусством официальным «искусства партикулярного, или, нет, демократического».

Разрыв с Академией угрожал ее непокорным ученикам и политическим недоверием со стороны государства, и материальной нуждой в условиях отсутствия в России свободного художественного рынка. Для совершения этого акта требовались большое мужество и непоколебимая вера в то, что, лишь разорвав с Академией, русское искусство достигнет своего расцвета. Возглавив демократически настроенную художественную молодежь в день 9 ноября 1863 года,

Крамской принял на себя ответственность за дальнейшую судьбу русского искусства.

Он прекрасно понимал, что первым условием, при котором только что народившееся демократическое искусство сможет выдержать соперничество с Академией, должно явиться сплочение его сил в свободном объединении художников.

Первой формой такого объединения явилась Санкт-Петербургская Артель художников, она была организована по образу и подобию мастерской Веры Павловны из романа Чернышевского «Что делать?». В скором распаде Артели обнаружился утопический характер затеи создать ячейку социалистического общества в условиях буржуазной действительности. Но потребность в объединении в целях взаимопомощи продолжала сохраняться. Возникла идея организации художников для устройства передвижных художественных выставок. Эта идея встретила в Крамском горячего сторонника. Он вошел в число организаторов Товарищества передвижных художественных выставок, а затем стал его председателем.

Основанное на принципе личной материальной заинтересованности, Товарищество оказалось объединением вполне жизнеспособным. С его организацией «партикулярное» искусство получило экономическую базу. В решении этой задачи Крамской видел необходимое условие освобождения искусства от бюрократической опеки. Но экономическая сторона имела для него подчиненное значение. Основной же целью объединения являлось развитие искусства, демократического не только по форме организации, но и по идейному направлению.

«...Только чувство общественности дает силу художнику и удесятеряет его силы...» — эта мысль была движущей пружиной организаторской деятельности Крамского, а его деятельность — движущей пружиной передвижничества.

Слово «передвижничество» хорошо известно каждому, кто хоть сколько-нибудь знаком с историей русского искусства. Но значение передвижничества не следует ограничивать национальными рамками России.

В русском передвижничестве были решены многие задачи, оказавшиеся непосильными искусству западноевропейских стран. Демократический реализм как явление мирового искусства в русском передвижничестве достиг наиболее высоких вершин.

Для развития нового направления искусства нужно было стихийное стремление к реализму перевести на путь сознательного движения, определить его программу, вооружить его теоретически. Нужно было, кроме того, создать в самом обществе благоприятную для нового направления атмосферу, без чего оно не могло развиваться. Иными словами, нужно было вызвать к жизни и образовать демократическую художественную критику.

Все эти задачи встали перед Крамским как вожаком передвижников, потребовав от него огромной теоретической работы.

Он занимался ею не как профессиональный теоретик искусства, последовательно разбирающий одну эстетическую категорию за другой, но в процессе решения задач современного искусства, в последовательности их возникновения в творческой практике.

После Крамского не осталось труда, в котором систематически были бы изложены его эстетические взгляды. Сохранилось лишь несколько статей, в большинстве своем не опубликованных, посвященных вопросу о положении искусства в России и некоторым отдельным явлениям искусства того времени. Осталась, кроме того, обширная переписка Крамского с художниками, писателями, критиками.

Искусство составляет основную тему этой переписки. В искусстве заключался смысл жизни Крам-

ского, оно было той почвой, на которой происходило его духовное общение с друзьями-художниками, с женой и даже с царскими сановниками.

Одна из статей Крамского называется «За отсутствием критики». Это отсутствие ощущалось Крамским как безвоздушное пространство, окружавшее искусство, как отсутствие моста, связывавшего его с обществом, с народом.

В критике, если она действительно является выражением эстетических потребностей общества, художник должен иметь компас, стрелка которого указывает ему верное направление творчества. С другой стороны, в условиях своего времени Крамской видел особую задачу русской демократической критики в освобождении общественного сознания от укоренившихся в нем рутинных эстетических представлений. Таким образом, критика должна была способствовать торжеству демократического, реалистического искусства.

В своих письмах художникам Крамской как бы стремился заменить отсутствующую критику, дать своим современникам верную путеводную нить в творчестве.

В общем количестве писем Крамского большое число составляют письма, написанные П. М. Третьякову — основателю картинной галереи русского искусства. В этом великом деле первым помощником Третьякова стал Крамской. Письма Крамского Третьякову — блестящие по своей объективности характеристики произведений русских художников, ориентирующие Третьякова в отборе их для своей галереи.

И, наконец, особый раздел переписки Крамского составляют его письма редакторам журналов А. Н. Александрову и А. С. Суворину. Движимый страстным желанием проложить дорогу в печать своим идеям об искусстве, Крамской с удивительным бескорыстием, с полным отсутствием авторского честолюбия дарил этим людям свои мысли, растолковывал им арифме-

тику и алгебру творчества, надеясь воспитать из них Белинских в критике изобразительного искусства. В этих письмах он остается тем же страстным пропагандистом искусства демократической тенденциозности, искусства, направленного на служение народу, пропагандистом национальной школы русского искусства.

Переписка Крамского — богатейшая сокровищница художественной мысли. В ней заключено теоретическое обоснование искусства демократического реализма, наиболее полно воплотившегося в творчестве русских передвижников.

Теоретические высказывания Крамского, рассеянные по страницам его писем, тем не менее все выходят из одного корня; принадлежат к целостной системе эстетических взглядов. Сам Крамской выразил эту мысль в следующих словах: «Повторяю, все, что я там нагромоздил, составляет часть моих убеждений, и если бы их поместить в надлежащее место, то, если их нельзя разделять (что очень вероятно), понять их было бы можно, так как они тесно примыкают к главным положениям моего миросозерцания, говоря высоким слогом».

Миросозерцание Крамского было достаточно сложным. Его основу составляет просветительство, получившее широкое распространение в России в 40—60-е годы XIX века. Это был период, когда «*все* общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками» *.

Просветительская враждебность к крепостничеству и его остаткам определила пафос борьбы Крамского против мертвящей власти императорской Академии над художниками и искусством.

Характерные для просветителей горячая защита просвещения, уважение к науке, требования образова-

* *Ленин В. И.* От какого наследства мы отказываемся? // Полн. собр. соч. Т. 2. С. 520.

ния для художника и творчества на основе научного знания составляют один из существенных мотивов переписки Крамского.

Но в процессе наблюдения за развитием буржуазных отношений в пореформенной России и в результате знакомства с буржуазной действительностью Западной Европы была поколеблена просветительская вера Крамского в то, что с отменой крепостного права и уничтожением его остатков наступит пора народного благоденствия.

Противоречия нового буржуазного строя, которых не видели (не могли еще видеть) просветители 40—60-х годов, в полной мере раскрылись для Крамского. Это внесло в его мировоззрение существенно новый оттенок.

Как просветитель и демократ, Крамской участвовал в борьбе против всех и всяческих стеснений человеческой личности. Но наблюдая буржуазную действительность, он видел непомерное разрастание эгоистических стремлений, преобладание корыстных интересов над интересами общими, интересов грубоматериальных над интересами высшего порядка, ниспровержение всех идеалов, торжество расчета и чистогана.

Вопрос о том, каким образом, освободив искусство в России из-под власти Академии, не дать ему попасть под власть индивидуализма, был главным вопросом, решить который стремился Крамской.

В нем жила глубокая уверенность, что именно в России для этого есть реальные возможности. Он писал: «В том, что я думаю, что русские внесут некоторую долю в общее достояние и что теперь очередь за ними, нет никакого противоречия с логикой вещей».

Этой логикой вещей была логика русского общественного развития, действительно обусловившая особое положение России по отношению к западноевропейским странам в эту эпоху. В. И. Ленин писал, что

это была эпоха, «когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще не* созрела» *. Иначе обстояло дело в России. Тот же период был в ней эпохой нарастания мощной волны демократической революции, при этом революции особого типа, развивавшейся без участия буржуазии и направленной в том числе и против буржуазии. Ленин подчеркивал, что русская демократическая революция была крестьянской революцией. Этим определялся ее наиболее последовательно демократический характер.

В западноевропейских странах демократические идеалы при их воплощении в действительность оказались урезанными со всех сторон в интересах буржуазии. В России они обрели значение идеалов, воплощавших чаяния наиболее угнетенного, наиболее заинтересованного в торжестве демократии народного большинства. К ним были устремлены помыслы передовой части русского общества. Это создавало в России обстановку высокого подъема общественной мысли, ставило вопросы общественного развития в центр внимания прогрессивной русской интеллигенции. Именно в России зарождалось искусство, способное отразить лучшие устремления современного человечества, его идеалы. Такова была та «логика вещей», в которой Крамской видел залог грядущего расцвета русского искусства.

Крамской был яростным врагом академизма. Он считал губительным для искусства сведение творческих задач к подражанию Пуссену и Рафаэлю. При этом своеобразие эстетической позиции Крамского состояло в том, что Рафаэль никогда не отождествлялся им с Пуссеном: Рафаэля он считал оригинальным гением, Пуссена — лишь его подражателем.

---

* *Ленин В. И.* Памяти Герцена // Полн. собр. соч. Т. 21. С. 256.

Рафаэль, так же как Тициан, Рубенс, Рембрандт, как древнегреческие мастера, создатели статуи Венеры Милосской, головы Олимпийского Зевса и Аполлона Бельведерского, обозначали для Крамского величайшие вершины искусства прошлого, постоянно вызывавшие его удивление и восхищение.

Но преклоняясь перед величием этого искусства, Крамской сознавал, что не на пути копирования его образцов достигнет искусство своего нового величия.

В возрасте 21 года, то есть совсем еще юношей, Крамской написал статью «Взгляд на историческую живопись», посвященную памяти великого русского художника Александра Иванова.

«Мир праху твоему, святой, великий и последний потомок Рафаэля! С твоей смертью, благородный Иванов, окончилось существование исторической религиозной живописи в том смысле, как ее понимал и которою жил Рафаэль» — этими словами начинается статья Крамского.

Еще только готовясь вступить на путь самостоятельного творчества, Крамской понимал, что искусство стоит на пороге новой эпохи.

«Хотя и жаль, и грустно расстаться с образцами древних,— читаем далее в статье Крамского,— художник должен пожертвовать своей любовью для любви к людям. Он должен расстаться с нею и потому, что вечная красота, которой поклонялись древние, невидима между людьми и что с этой вечной красоты дерзкая пытливость и самопоклонение сорвали покрывало, под которым она жила между людьми; сорвали покрывало с религии, бытия мира сего и не нашли под ним ничего».

Итак, «вечная красота, которой поклонялись древние, невидима между людьми». Нужно расстаться с этой красотой для того, чтобы приблизить искусство к людям.

Человеческая пытливость сорвала с этой вечной красоты покрывало, под которым она жила, признала человека, а не бога единственной реальностью. Отсюда вывод: искусство, желающее ответить представлениям современного человечества, должно перейти с почвы религиозных и мифологических представлений о действительности на почву реального знания.

Значит ли это, что искусство, став на путь реализма, должно отказаться от идеальных стремлений, подчинив себя обыденной жизненной прозе. Этот вопрос был также поставлен Крамским в упомянутой статье: «Но в самом ли деле идеала нет нигде, если его нет на пьедестале?..»

Ответ на этот вопрос заключен в последних строках статьи: «На вопрос этот ответит художник, верный идеалу и живущий полной жизнью, художник, который заговорит с миром на языке, *понятном всем народам* (курсив мой.— *Т. К.*), художник, подслушавший последнее биение сердца зла, художник, который угадает исторический момент в *теперешней жизни людей* (курсив мой.— *Т. К.*), в теперешнем повороте и последнем возрасте мира,— в возрасте *знания и убеждения...*» (курсив мой.— *Т. К.*).

В статье «Взгляд на историческую живопись» заключена исходная позиция теоретической мысли Крамского. Этой исходной позицией является вопрос: в XIX веке, когда освобождение производительных сил от сковывающих их феодальных производственных отношений вызвало бурное развитие техники, средств сообщения и гигантские успехи науки, когда в результате этого научное мировоззрение восторжествовало над религиозной идеологией средневековья,— к чему должно стремиться искусство, каков должен быть путь его дальнейшего развития?

В процессе решения этого вопроса сложились эстетические воззрения Крамского. Вырабатывая их, Крамской исходил в первую очередь из задачи опре-

деления направления дальнейшего развития русского искусства. Но решая эту задачу, он обращался к опыту и искусства прошлых эпох и современного ему западноевропейского искусства, выводя таким образом некоторые общие положения и закономерности. К числу этих общих положений, составляющих один из краеугольных камней эстетической теории Крамского, является мысль об искусстве как особой форме человеческой деятельности и о пластическом искусстве как особом его виде.

Как одна из форм познавательной деятельности искусство имеет свое призвание. Призванием искусства, согласно взглядам Крамского, является познание внутреннего, духовного мира человека. Внутренний мир человека — это та сторона действительности, которая наилучше познаваема средствами искусства и наиболее подвластна его воздействию.

Обладая могуществом в создании конкретных представлений, искусство, как ни одна другая форма познания, способно приблизить нас к живому человеку в сложности и богатстве его внутреннего мира; оно может сообщать особую убедительность идеям, воплощая их в живые и конкретные образы.

В одном из своих писем Крамской так определяет возможности пластического искусства: «...всякий неглупый человек, живя на свете, пытаясь употреблять человеческий язык, очень хорошо знает, что есть вещи, которые слово решительно выразить не может. Он знает, что выражение лица именно приходит на выручку в такое время — иначе живопись не имела бы места».

Не менее существенной является мысль Крамского о нераздельности идеи и формы в искусстве. Идея художественного произведения возникает, по мнению Крамского, сразу же в форме пластического представления. «Художественная концепция *пластическая* — совсем особая статья,— писал Крамской.— И если яв-

ляется на свет божий мозг, способный к таким концепциям, то человек, обладающий таким мозгом, становится непременно художником и только художником!..»

Эта мысль Крамского легко может быть понята неверно, в смысле якобы отрицания им ведущей роли идеи в создании художественного образа. Между тем он говорит в данном случае лишь о том, что идея, прежде чем дать содержание художественному образу, должна возникнуть в мозгу художника в пластической определенности.

Видя в искусстве особую форму человеческой деятельности, Крамской был чрезвычайно далек от мысли об изолированности искусства от основных интересов человечества. Крамской настаивал на необходимости подчинения искусства «более существенным интересам народа».

Это не было в устах Крамского умалением роли искусства. Напротив, он приводил в пример судьбы искусства в Древней Греции и в Европе эпохи Возрождения в доказательство той мысли, что и там и здесь оно достигало своих вершин, когда участвовало в решении коренных задач народной жизни, выражало стремления, идеалы, верования народа.

Крамской первоначально считал решающим условием развития демократического искусства его освобождение из-под власти феодальной Академии. «Я думал,— писал он уже в 1886 году,— что в этом заключается устранение всех аномалий и здоровый рост». Но очень скоро Крамской увидел, что освобождение индивидуальности таит в себе новую опасность для демократического искусства — опасность индивидуализма. Как избавить искусство от этой новой опасности? И на этот вопрос Крамской искал ответа в опыте мирового искусства. Подчинение индивидуальных стремлений художника интересам народа — вот ответ, подсказанный ему опытом. Это положение было

выдвинуто Крамским как одно из незыблемых устоев искусства. Добиваясь свободы художественного творчества, он поставил вопрос: «Свободы от чего?» И ответил: «Только, конечно, от административной опеки, но художнику зато необходимо научиться высшему повиновению и зависимости от... инстинктов и нужд своего народа и согласию внутреннего чувства и личного движения с общим движением».

То, что Крамской называл «согласием внутреннего чувства и личного движения с общим движением», мы называем диалектическим единством личных и общественных интересов человека. Замечательно, что Крамской, живший в эпоху, для которой была характерна обратная тенденция — разрыв между личным и общественным,— в единстве того и другого видел черту, органически присущую человеческой натуре, ее естественное, нормальное проявление. Стоит поэтому задержаться на замечательных словах, написанных им по этому поводу художнику Ф. А. Васильеву: «Вы живое доказательство моей мысли, что за личной жизнью человека, как бы она ни была счастлива, начинается необозримое, безбрежное пространство жизни, общечеловеческой в ее идее, и что там есть интересы, способные волновать сердце, кроме семейных радостей и печалей, гораздо более глубокими радостями и печалями, нежели обыкновенно думают».

Если единство личного и общего заложено в человеческой натуре, то требование подчинения искусства общим интересам народа ни в какой мере не могло означать для Крамского насилия над человеческой личностью, ограничения творческой свободы художника.

Свобода творчества означала для демократа Крамского свободу проявления художником своих общественных стремлений.

Но служить народу художник может, лишь зная интересы народа, лишь воплощая свои идеи в образах, народу понятных и близких.

В свете этой задачи следует рассмотреть еще одно положение, выдвинутое Крамским,— о национальном характере искусства. «Я стою за национальное искусство. Я думаю, что искусство и не может быть никаким иным, как национальным».

Возражая Репину по поводу высказанной им мысли, что теперь уже не так велика разница между нациями, Крамской писал: «Будто? В городах это, пожалуй, верно, а если взять массу, миллионы, то... призадумаешься решить. Не согласны? Жаль, а мне позвольте остаться при своем...»

Иными словами, Крамской понимал прекрасно, что стать народным в условиях существующего разделения человечества на нации искусство не может вне национальной формы.

Национальная форма означала для Крамского возможность сделать искусство доступным и понятным массам.

Но национальный характер искусства не исключает возможности выражения в нем общечеловеческого содержания. По мысли Крамского, это происходит в искусстве той нации, которая стоит «впереди общечеловеческого развития».

Тенденциозность искусства — это также один из общих его законов, установленных Крамским на основе анализа опыта мирового искусства. Тенденциозность искусства рассматривается Крамским не в смысле выражения в нем отвлеченных, взятых извне идей, но как естественное проявление отношения художника к действительности, которого не может не быть у него, если он человек и гражданин.

Искусство перестает быть тенденциозным, когда в художнике умирает ощущение своей принадлежности к «жизни общечеловеческой в ее идее», тогда искусство, как это показывает Крамской на примерах искусства Греции, итальянского Возрождения, позднее — Нидерландов, утратив тенденциозность, «быст-

ро выродилось в забаву, роскошное украшение, а затем не замедлило сделаться манерным и умереть».

В тесной связи с постановкой Крамским вопроса о специфике искусства находятся его мысли об общественном назначении искусства. Оно в нравственном воспитании человека.

Свою основную воспитательную функцию искусство выполняет особым, ему лишь присущим методом.

«Художник,— пишет Крамской,— не поучает дидактически», но «дает образы, живые, действительные, и этим путем обогащает людей». Опираясь на действительность, искусство черпает в ней самой образцы и примеры, помогающие человеку становиться лучше. В постановке вопроса о воспитательной роли искусства Крамской превосходил таких корифеев просветительской эстетики, как Дидро, идеалом которого было морализирующее искусство Грёза. Идеалом Крамского было творчество Л. Н. Толстого и И. Е. Репина.

Правильно понимая общественную задачу искусства как задачу воспитательную, Крамской ошибался, когда думал, что нравственное воспитание способно разрешить противоречия жизни. Это было связано у Крамского с его непониманием классово-антагонистической природы современного ему общества. Недаром Крамской был приведен в смятение сказкой М. Е. Салтыкова-Щедрина «Карась-идеалист», в герое которой узнал самого себя.

Представление Крамского о путях, ведущих к общественному переустройству, было, таким образом, утопическим. В свою очередь, оно, естественно, вытекало из идеалистического понимания истории, свойственного Крамскому как просветителю.

Но отсюда не следует делать вывода, что искусство, и в первую очередь искусство русских передвижников, не сыграло своей роли в решении социальных вопросов. Раскрывая кричащие противоречия действительности и вместе с тем обнаруживая идущую в

ней борьбу прогрессивных сил, формулируя демократические идеалы, русское искусство способствовало революционизированию общественного сознания.

Революционизирующей силой русского искусства был его беспощадный, стремящийся дойти до корня реализм. Сила Крамского—художественного теоретика проявляется, таким образом, там, где он выступает как теоретик реализма.

Исходя из общих, основных положений о природе искусства и художественного творчества, Крамской решал вопросы о содержании и форме реалистического искусства на современном этапе его развития.

Крамской постоянно указывал на определяющее значение идеи в подлинно высоком искусстве.

Достоинство искусства старых мастеров заключено «не в краске и холсте, не в скоблении и мазке», но «в достоинстве идеи и концепции». Следовать в этом искусству прошлого призывал Крамской и современное ему искусство.

Совершенство художественной формы являлось всегда и может явиться только в результате усилий художника над наилучшим воплощением своей идеи: «...не технические задачи двигают технику, а преследование олицетворения представлений».

В наше время среди некоторой части художников существует мнение, что совершенство художественой формы затрудняет восприятие искусства так называемым массовым зрителем, что требуется большая работа по разъяснению формальных приемов художника для того, чтобы произведение могло быть понято зрителем. Интересно сопоставить с этим мнением следующее рассуждение Крамского: «Человек получает впечатление от произведения живописи только через глаз. Для того, чтобы остановить глаз зрителя и приковать его внимание, необходима обворожительная внешность, и затем уже, если есть что веское в картине, оно только благодаря внешности проникает до чело-

веческого сердца, иначе живопись никогда не сделается общедоступным искусством и всегда останется на степени пенсионера немногих любителей и знатоков и разговор о какой-либо общественной роли искусства сделается праздным». Итак, с точки зрения Крамского, совершенство художественной формы — «обворожительная внешность» — есть необходимое условие общедоступности искусства.

Как истинный демократ Крамской был лишен недоверия к эстетическому чувству народа. Крамской говорил: «Никого господь не обидел из тех, кто прост и не глуп, тем, что называется художественною критикой».

Признавая мнение «тысяч зрителей» «верховной судебной инстанцией для художника», Крамской говорил при этом: «Кого всего труднее удовлетворить? Людей, стоящих на двух противоположных полюсах развития: простого, но умного мужика и человека высокопросвещенного».

В словах о «простом, но умном мужике» выразилась глубокая вера Крамского в эстетическое чувство, заложенное в самой человеческой натуре, извращаемое полузнанием мещанства и обретающее отточенность в человеке высокопросвещенном.

Такова была постановка Крамским вопроса о соотношении идеи и формы в искусстве вообще. Но основные его усилия были устремлены на разработку этого вопроса по отношению к искусству своего века. Этот век был для него прежде всего веком «знания и убеждения». Отсюда первое требование, которое предъявлялось им к современному искусству — творчество не на основе интуитивного постижения действительности, способного иногда подвести художника, а на основе научного знания объективных законов природы.

В этих словах было предупреждение против субъективизма, произвольного отношения к натуре, при-

водящего художника к ее воплощению в искаженном виде.

Вопросу о том, что есть совершенство в искусстве, Крамской уделяет большое внимание. Решение этого вопроса он ставит в зависимость от характера восприятия современного человека. В полушутливой форме Крамской говорил об этом: «Я бы хотел удовлетворить ту купчиху, которая ни за что не хотела видеть под носом черное». Что же такое это «черное», которого не хотела видеть купчиха? Конкретно — это изображение тени, причем такое, что она воспринимается как пятно черной краски. Принципиально — это обнаженность художественного приема.

Неощутимость приема, полнота претворения в образ всех компонентов формы и одновременно полнота передачи тончайших пластических и колористических переходов в формах реального мира — вот в чем должно было заключаться совершенство художественного исполнения. «Что теперь требуется, чтобы не повторять задов? Мало того, чтобы голова была рельефна, нет, она должна быть незаметно рельефна». Ту же мысль, но уже в применении к колориту мы встречаем в письме Крамского к Васильеву: «...чем ближе к правде, к природе, тем незаметнее краска». Форма, о которой писал Крамской, была действительно наилучшей для решения задач современного ему искусства.

Крамской неоднократно говорил, что современный человек непохож на те цельные натуры, на тех «наивных великанов», которых изображали Веласкес и Рубенс. Напомним еще раз, что эпоха Крамского была в жизни России эпохой ломки ее старых устоев. Эта ломка затрагивала и внутренний мир человека. В сознании современника Крамского шел глубокий процесс по переоценке всего, что казалось незыблемым и что «переворотилось» и «только укладывалось». Этот процесс протекал как бы в споре человека с самим

собой, подводил его к окончательным решениям путем сомнений и колебаний.

Не эти решения, но самый процесс работы сознания — вот что хотел Крамской уловить и передать. В такой постановке психологической задачи он был чрезвычайно близок к Толстому, фигуре, определяющей генеральную линию развития русского реализма в этот период. Чернышевский определял своеобразие психологизма Толстого как раскрытие «диалектики человеческой души». То же можно сказать и о психологизме русского изобразительного искусства этого времени, теоретически обоснованном Крамским и блестяще воплощенном в его творчестве. В свете задачи, поставленной таким образом, должны стать понятны поиски формы, способной передавать тончайшие переходные состояния, «мельчайшие уклонения плоскостей» в рельефе, полутона в освещении и колорите. На этом была основана эстетика русского искусства второй половины XIX века во всех его жанрах.

В системе эстетических взглядов Крамского важнейшее место занимает вопрос об идеале современного искусства.

Сама постановка этого вопроса существенно отличает Крамского от современных ему западноевропейских теоретиков реализма, в частности от Прудона.

Эстетическая мысль Западной Европы развивалась в то время в условиях торжества прозы буржуазного существования и склонна была видеть в этой прозе непреложную норму человеческой жизни вообще. Этому способствовало то состояние стабилизации буржуазных отношений, о которой уже было сказано выше.

Иной, как тоже уже отмечалось, была русская действительность. Она была проникнута пафосом освободительной борьбы, порождавшей героику и героев. Отрицая идеал как выражение прекрасного, «не видимого среди людей», Крамской был чужд отрицания

идеала вообще. Верный реализму, он искал не по ту сторону реального мира, но в нем самом.

Как демократ он хотел опираться на то, что любит и чего хочет народ. «Сколько я знаю ту часть народа, которую я знаю (а я сам частица народа и из самых низменных слоев), то вот что народ любит и вот чего он хочет: героических рассказов, и ничего больше». Эти рассказы должны быть при этом не о вымышленных, а о действительно сущих героях. Их действительность и есть доказательство «реального существования честности, прямоты характеров и борцов за торжество правды».

«Теперь вопрос,— говорит Крамской,— кто святые, герои, рыцари и печальники народа в настоящее, текущее время и только что миновавшее?»

В эпоху Крамского борцами за народное дело выступали передовые представители разночинной интеллигенции. Из них являлись герои, шедшие за народ на каторгу, виселицу, к позорному столбу, способные к высокому подвигу самоотречения во имя высших общенародных интересов. К ним обратилась мысль Крамского в поисках гуманистического идеала современности.

Этот идеал определился в сознании Крамского в образе человека, умеющего победить в себе собственное «я», принести в жертву общечеловеческим интересам корыстные и честолюбивые стремления, обретая в этом свое счастье.

Таким образом, прекрасное определялось в идеале Крамского как красота этического, как духовная, нравственная красота человека. Ею освещены лучшие портреты, написанные Крамским, к числу которых принадлежат в первую очередь его ранний автопортрет и созданные им портреты русских писателей.

Однако портрет, являясь всегда изображением данного, конкретного человека, требуя от художника обязательной передачи сходства с моделью, ограничи-

вал художника, так казалось Крамскому, в возможности передачи идеала в его чистоте. Давая высокую оценку портрету актрисы Стрепетовой, написанному Ярошенко, Крамской допускал, что как портрет он «оставляет много желать, а как мысль художника, написанная по поводу Стрепетовой,— почти без критики». Достоинство этого портрета было определено Крамским в словах: «...могущество общего характера выступает более всего».

Интерес к раскрытию в человеке прежде всего «могущества общего характера» постоянно влек Крамского от портрета — во всяком случае в том его понимании, которое было «потребно публике»,— к картине.

В суждениях Крамского об искусстве часто встречается выражение, имеющее у него значение почти термина — «олицетворение абстракта». Раскрыть значение этого термина — значит многое объяснить во взглядах Крамского. «Абстракт» как идея, дающая содержание художественному образу, не заключает в себе у Крамского ничего мистического и отвлеченного. «Абстракт» — это, в сущности говоря, и есть тот идеал, утверждение которого составляло для Крамского одну из существенных, если не самую существенную, задачу искусства.

«Олицетворение» — это значит воплощение «абстракта» в живом, конкретном, но в отличие от портретного, индивидуального, имеющем общезначимый смысл образа. Картина Крамского «Христос в пустыне» представляет собой пример «олицетворения абстракта» в его собственном творчестве. Сам Крамской отрицал, что изображенное им в этой картине лицо есть Христос. «Не Христос» означало в устах Крамского «не бог» и даже не «богочеловек», но «человек — человек!», как писал он об этом Репину. Современная Крамскому наука затратила много усилий на доказательство реального существования Христа как исто-

рической личности. Это подсказывало Крамскому аргументы в пользу его человеческого, а не божественного происхождения, что было ему необходимо. Если Христос не человек, картина теряет свой смысл. Христу, представленному в виде бога, человеческие слабости, человеческие страсти и влечения недоступны. Тем самым исчезает необходимость борьбы с самим собой и победы над эгоистическим «я» в человеке. Воспринятый как человек, Христос удовлетворял, по мысли Крамского, задаче олицетворения «абстракта». Он обладал исторической реальностью и вместе с тем общезначимостью.

В «Христе» Крамского отразились типические черты человека его времени, в чем заключена непреходящая ценность этого произведения. Сама задача, определяемая Крамским в словах «олицетворение абстракта», близка нашему пониманию задачи создания типически-обобщенных образов.

Однако в том, что Крамской олицетворил свой «абстракт» в образе Христа или в образе человека, перенесшего центр борьбы внутрь самого себя, в том, что именно этот образ он выдвинул в качестве идеала современности, сказался просветительский утопический характер социально-политических идей Крамского. «Усилия каждой личности над собой» — вот на что уповал Крамской как на путь, ведущий к разрешению социальных противоречий. Это было заблуждением Крамского. Но для той борьбы «за торжество правды», которую во времена Крамского вела «горстка героев», требовались «усилия личности над собой». Они требовались и для освободительной борьбы народных масс.

Ряд высказываний Крамского относится к вопросу о практических возможностях искусства решить труднейшую и важнейшую задачу — раскрыть сложный мир человеческой души. Ведущее место среди художественных жанров должно здесь принадлежать кар-

тине. Человек может быть лучше познан через его отношение к окружающему, к другому человеку, к людям вообще. Крамской писал: «...ведь я знаю один характер, одно лицо, одного человека, а ведь их надобно заставить встретиться, надобно, чтобы влияние одного выражалось на другом, и обратно, а когда они еще одушевлены прожитым, тогда может подняться такая драма, что присутствующим становится страшно».

Картина, по мнению Крамского, обладает тем преимуществом перед портретом (понимая это слово в его узком значении, которому никогда не соответствовали портреты самого Крамского), что она никогда не может явиться результатом простого списывания с натуры. Она требует от художника концентрированного изображения действительности, превращающего картину как бы в фокус, собирающий воедино рассеянные впечатления от жизни. При этом появляется возможность создания не фрагментарного, но целостного образа, соответствующего целостности изображаемого явления. На вопрос, что такое картина, Крамской отвечал: «Такое изображение действительного факта или вымысла художника, в котором в одном заключается все для того, чтобы зритель понял, в чем дело».

Понимая так назначение картины, Крамской, естественно, отрицал этюд в значении самостоятельного произведения. Он требовал от художника такой завершенности произведения, при которой воссозданный на холсте образ получит ту степень ясности, «с какою предмет возник в его душе».

Проблема завершенности, законченности живописного произведения до сих пор составляет один из горячо обсуждаемых вопросов советского искусства. Поэтому особенно интересно напомнить замечательно точное определение меры завершенности, данное Крамским: «Я знаю из наблюдений многих годов над

композиторами, живописцами и архитекторами,— общее заблуждение, что когда достигнут смысл, выражение, то обыкновенно думают, что можно еще это улучшить. Вот эта-то мысль и есть заблуждение. Психологический закон тот, что, если данная форма раз выражает задачу, всякая другая только будет хуже <...>

Если, при вырисовывании и детальной обработке, общее станет чуть-чуть (заметьте: чуть-чуть!) меньше, будет не хуже, а больше — боже избави!»

Ясность выражения внутреннего смысла произведения требует его гармонического сочетания с внешним характером образа. Это значит, что художник из множества форм, предлагаемых ему действительностью, должен отбирать формы, наиболее полно выражающие данную идею, данное содержание. Эта мысль неоднократно выражалась Крамским в его суждениях о творчестве Антокольского и Габриеля Макса. С ней мы встречаемся в полушутливом высказывании по поводу курносой героини картины Костанди «В люди»: «Нет спора, в жизни с таким носом можно глубоко задумываться, но для картины — подозрительно».

Вопрос о содержании и форме в реалистическом искусстве в постановке его Крамским включает в себя характеристику средств, которыми располагает художник,— рисунка, композиции, колорита.

Роль каждого из этих средств определена Крамским в соответствии с его убеждением, что основной сферой деятельности художника является характер человека, его внутренний мир, драма его сердца. Первенствующее место Крамской отводит рисунку, не исключая его из числа «живописных средств». Наоборот, он называет его «самым могущественным средством живописи».

Значение Крамского велико не только как теоретика искусства, но и как критика современных ему художественных явлений. Его общетеоретические поло-

жения о специфике искусства, о его месте в общественной жизни, о его назначении и средствах составляли позицию Крамского-критика.

Определяя русло развития современного ему русского искусства, Крамской с самым пристальным вниманием следил за ходом развития искусства в Западной Европе, в первую очередь во Франции. Париж в этот период являлся средоточием художественной жизни Европы. Неверно было бы думать, что Крамской подходил к западноевропейскому искусству только с точки зрения его отрицания. Напротив. Каждое письмо по поводу каждой выставки (Салона), которую видел Крамской, обязательно содержало мысль о том, что «поучиться есть чему». Крамской признавал необходимость и для русского искусства двинуться к свету, краскам и воздуху, но при этом восклицал: «Как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце?»

Именно сердца он не находил в искусстве Западной Европы. «Разве Патти — сердце? — писал Крамской.— Да и зачем ей это, когда искусство буржуазии заключается именно в отрицании этого комочка мяса: оно мешает сколачивать деньгу; при нем неудобно снимать рубашку с бедняка посредством биржевых проделок».

Таким образом, характер современного западноевропейского искусства Крамской связывал с его буржуазной природой. При этом он понимал эту связь не вульгарно, не как сознательное стремление художников к выражению вкусов буржуазии. Он говорил, например, имея в виду знаменитого тогда испанского художника Фортуни: «Масса буржуазии могла ни разу не слышать имени его, а он... быть их выразителем».

Что имел в виду Крамской, утверждая связь с буржуазией искусства парижского Салона, можно понять из следующих его слов: «Никому нет дела до

целей и задач искусства... да и где они, эти цели и задачи? Не верят им больше. Так лучше! Господствующие взгляды и тенденции, т. е. *отсутствие их* (курсив мой.— *Т. К.*), возведены в принцип...»

За неимением общих идеалов искусство замыкалось в кругу своих профессиональных задач. Все его усилия сосредоточивались на достижении виртуозности исполнения. Постепенно роль искусства сводилась к тому, чтобы служить забавой, игрушкой, удовлетворяющей вкусы своего буржуазного потребителя. В жизни западноевропейского искусства наступило то время, когда, выражаясь словами Крамского, «все стали люди просвещенные, даже и свиньи по натуре, и в качестве просвещенных полагающие, что мнение их необыкновенно глубоко мудро и принять его все обязаны, уступить нельзя, так как и я знаю все то, что другие». Власть над искусством приобретали мещанские вкусы — «голос золотой середины», как это определял Крамской. Вот так получилось, что талантливейший художник Фортуни оказывался, не предполагая того, выразителем вкусов буржуазии, которая могла и не слыхать его имени.

Таково было, за немногими исключениями, искусство, демонстрирующееся на выставках парижского Салона. Крамской справедливо отмечал в этом искусстве, выродившемся в красивость академизма, «нахальность» рельефа и колорита.

С сокрушением наблюдал он восторги перед дешевыми эффектами этого искусства, существующего в непосредственной близости с великими памятниками прошлых эпох.

С неменьшим сокрушением писал он о Салоне как арене конкурентной борьбы между художниками, о превращении сенсации в единственный стимул художественного новаторства.

Но вот возникло в самом западноевропейском искусстве течение, противопоставившее себя Салону.

Явился на свет импрессионизм, или, как называл его Крамской, «импрессионализм».

Было бы неверно сказать, что Крамской с места в карьер занял по отношению к новому течению отрицательную позицию. Поначалу он увидел в нем нечто живое, противостоящее салонно-академической рутине.

Требованием импрессионистов были отражение современной действительности и реформа эстетических представлений на основе этой действительности.

Требование Крамского может быть выражено теми же словами. Это может сбить с толку и заставить подумать, что между Крамским и импрессионистами, по крайней мере в теоретической постановке вопроса, не существует разницы.

Между тем Крамской и импрессионисты выражали диаметрально противоположные тенденции в искусстве XIX века. Разница между ними начинается с того, что понимал Крамской и что понимали импрессионисты под современной действительностью.

Для импрессионистов это была современная действительность буржуазного Запада, эпохи относительной стабилизации общественного развития.

Для Крамского современная действительность была русской действительностью эпохи демократического подъема.

Буржуазная цивилизация, которую, называя ее «варварством», отрицал Крамской, стала для импрессионистов основой новых «современных» эстетических норм.

Перед импрессионистами вставала, таким образом, очень трудная задача превращения пошлой буржуазной действительности в источник эстетического наслаждения. Эта задача была решена ими с талантом.

Такой подход импрессионистов был прекрасно угадан Крамским при их первом появлении. Но со временем эта догадка Крамского была забыта. Не бес-

полезно вспомнить о ней. Крамской писал: «Теперь глава новой школы во Франции — *Мане:* в нем бездна силы, энергии, колорита и натуры, но это *пишет человек близорукий,* у которого на воздухе зрения не хватает дальше носа. Он до такой степени иногда удачно передает впечатление света на человека, только что проснувшегося, что хоть куда. И что же? Да ничего больше, что это надо принять к сведению, что смотря на картины его, надо поставить в записной книжке NB и помнить, что все это есть в природе, только нельзя этого делать основанием, принципом, что только в редких, исключительных случаях художнику может понадобиться и этот эффект».

В чем заключается смысл этого рассуждения Крамского? В том, что единичное, частное, случайное может входить в целое художественного образа, но именно как частное и случайное, как отдельный эффект, оживляющий картину, но не составляющий ее основания. Основанием же картины, так же как искусства в целом, должно являться закономерное в действительности.

Следует остановиться еще на одном замечании Крамского о состоянии западноевропейского искусства его времени. Оно встречается в письмах несколько раз и как бы вскользь, почему может быть оставлено без внимания.

В 1884 году Крамской писал Стасову: «Даже пресловутая французская живопись какая-то сплошь посыпанная мукой. Я уже давно замечал этот господствующий тон на картинах в Европе (исключая испанцев), но только теперь с решительностью это выступило для меня». «Мучной тон» — это не что иное, как «светлая палитра», в которой были оставлены лишь чистые цвета спектра. Многие импрессионисты отказались от черного цвета в живописи, поскольку он редко встречается в природе в чистом виде. Обнаружив однажды нечто подобное в одной из картин

Куинджи, Крамской еще в 1876 году писал: «Может быть, эти краски суть наиболее верные, с научной точки зрения, потому что, когда читаешь ученый трактат о цвете, спектре, то имеешь дело с чем-то совершенно незнакомым для человека, с чем-то никогда не встречающимся между впечатлениями, полученными нашими глазами от действительности».

«Мучной тон», о котором не раз упоминал Крамской, был признаком начавшегося в западноевропейском искусстве процесса разложения формы в результате первоначальной утраты им большого идейного содержания.

Все это приводило Крамского к выводу, «что искусство пластическое в Европе идет к вымиранию».

Совершенно иное положение наблюдал Крамской в русском искусстве. Здесь он видел в противоположность анархии и конкуренции, характеризующих художественную жизнь в Европе, «группу людей, действующих одновременно и исповедующих приблизительно одни и те же принципы».

В русской литературе и в русском искусстве Крамской отмечал стремление к раскрытию большого общественного содержания как национального своеобразия для данного исторического периода развития мирового искусства.

При этом он видел в русских художниках искренний интерес к действительности, стремление выразить в творчестве свое отношение к ней, что и определялось Крамским как «тенденциозность». Замечательную особенность русского искусства Крамской находил в умении русских художников «тенденциозную картину сделать нетенденциозною».

Требовательность русской публики с ее еще не развращенным сознанием, в котором живет зерно здорового идеала, заставляет ее искать в искусстве «прежде всего полного выражения этого идеала». Это создает стимул для развития в России искусства, действи-

тельно отвечающего возвышенным стремлениям человека.

Таким образом, русское искусство, по мысли Крамского, выражаемой очень осторожно, но все же достаточно определенно, имеет все задатки для того, чтобы стать в XIX веке продолжателем самых высоких традиций прошлого.

Для Крамского эти традиции отнюдь не потеряли цены. Он лишь понимал, что возвышенное в искусстве может выступать в различной форме. Он говорил: «„Ад" Данте несомненно высокое в поэзии, но ведь и „Мертвые души" Гоголя не низкое».

Прагматизму западноевропейского искусства Крамской, опираясь на опыт русского искусства, противопоставлял идею современной поэзии как поэзии «мысли, благородных порывов и негодования к злу». Таковой и была поэзия критического реализма русских передвижников.

Крамской был глубоко уверен, что русское искусство стоит на верном пути, который неминуемо должен привести его к расцвету.

Его не смущало, что пока «русские художники пишут сухо, слишком детально, рука их чем-то скована», что они «решительно неспособны к колориту, концепции их несоразмерны» и т. д. и т. п.

С точки зрения Крамского, эти недостатки русского искусства объяснились тем, что оно переживало время набирания сил.

Зато с какой радостью, с каким полным отсутствием дурной зависти отмечал Крамской успех каждого русского художника, каждое чуть заметное продвижение «школы» вперед.

Общественный подъем, проходивший под знаком разночинного демократизма и создавший в России наиболее благоприятные условия для развития в ней искусства высокого идейного пафоса, дойдя до кульминации к началу 80-х годов, закончился после раз-

грома царизмом народничества. Организационный крах сопровождался общественным разочарованием в идеях и идеалах народничества. Террор и гнет политической реакции привели к спаду общественного подъема. Это не могло не сказаться на жизни русского искусства. Начались брожение и потеря единства в Товариществе передвижных художественных выставок. Не понимая истинной причины этого, Крамской переживал эти перемены необычайно тяжело. Это омрачало последние годы его жизни, заставляло его думать о примирении с Академией, толкало в суворинское «Новое время» в поисках путей к защите в печатном слове идей, одушевлявших в свое время Товарищество.

Но и в это тяжелое время Крамского не покидала уверенность в том, что расцвет русского искусства, который он готовил на протяжении всей своей жизни, лишь отсрочен, что он еще впереди.

Мечта Крамского, обгоняя его время, связывала грядущий расцвет искусства с наступлением такого момента в истории человечества, когда оно, «совершив роковым образом свой переходный период, пришло бы в конце концов к такому устройству, которое когда-то было, говорят, на земле, во времена доисторические, где художники и поэты были люди, как птицы, поющие задаром <...> только при этих нормальных условиях искусство будет настоящим, истинным искусством. Только при таком положении возможно появление тех созданий, которые народными преданиями приписываются богам, так хороши они, так чисты и так безупречны по форме».

Многие вопросы художественного творчества, волновавшие в свое время Крамского, не потеряли своей актуальности до сих пор. Его высказывания интересны не только с точки зрения изучения искусства прошлого, но и с точки зрения интересов искусства нашего времени.

# ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

## ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАК ОСОБОЙ ФОРМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

...Всякий неглупый человек, живя на свете, пытаясь употреблять человеческий язык, очень хорошо знает, что есть вещи, которые слово выразить решительно не может. Он знает, что выражение лица именно приходит на выручку в такое время — иначе живопись не имела бы места. Если все можно сказать словом, то зачем тогда искусство, зачем музыка?

Из письма Ф. А. Васильеву. 1 января 1873 г.*

А все оттого, что слово, хотя оно и всесильно, как говорят, но оно не образ, только живопись дает реальность мысли. Если бы этого не было, живопись не имела бы смысла.

Из письма Ф. А. Васильеву. 13 февраля 1873 г.

---

* Подборка текстов из писем и статей И. Н. Крамского сделана по изданиям: И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837—1887. СПб.; *Крамской И. Н.* Письма, статьи: В 2 т. М., 1937; *Крамской И. Н.* Письма, статьи: В 2 т. М., 1966.

...Всякая область искусства, кроме главных общих положений и законов творчества, одинаковых для всех родов, в своих деталях будет по существу различна. И потому, говоря о живописи, нельзя брать термины из другой области, потому что каждая область богата своими.

Из письма А. С. Суворину. 18 февраля 1885 г.

В заключение скажу еще последнее, что думаю по этому предмету. Те идеи, которые есть у писателя, поэта или просто у умного образованного человека, не суть идеи, годные для пластических изображений. (Исключения, конечно, могут встречаться и здесь, как везде.)

Скажу парадоксально: если в головах живущих теперь художников не найдется искомой идеи, искать ее не в этой группе я отказываюсь, потому что художественная концепция *пластическая* — совсем особая статья, и если является на свет божий мозг, способный к таким концепциям, то человек, обладающий таким мозгом, становится непременно художником и только художником!

Из письма неизвестному. 29 ноября 1882 г.

Знаю, что Вам кажется возможным органическое соединение идеи, принадлежащей какому-нибудь образованному человеку, и руки, принадлежащей художнику-специалисту <...>

Я же лично продолжаю утверждать, что если появится такая идея памятника, которая комиссии безусловно понравится, а между тем она будет принадлежать не художнику, способному дать ей форму, она так и останется висящею в воздухе, не реализованною. И сколько бы художник, Вами призванный, ни утверждал, что идею он понял и усвоил, при даль-

нейшей реализации Вы увидите, что Ваши представления и художника не тождественны.

Из письма неизвестному. 29 ноября 1882 г.

## МЕСТО ИСКУССТВА В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА

Серьезно, без шуток, хорошо это, что у нас не нянчатся с искусством, до такой степени хорошо, что я скажу; плохо дело, когда искусство станет законодателем!.. Серьезным интересам народа надо всегда идти впереди менее существенных.

Из письма В. В. Стасову. 21 июля 1876 г.

...Только не радуюсь, что все покоряется художественной импозантности Парижа. Это устилает путь художникам, правда, это дает блеск, роскошь и ликование, положим, да только есть для человечества вопросы наиболее важные, и если преобладает в жизни жилка художественная — плохо, до конца недалеко. Всюду — так было, всюду — так будет. Вспомните Грецию, Рим, Италию (времен Возрождения), сначала начинается потеря политической самостоятельности и экономические неурядицы, потом раздробление территории, потом всплывает на поверхность личный интерес, предпочтительно перед интересами общественными, все стали люди просвещенные, даже и свиньи по натуре, и в качестве просвещенных полагающие, что мнение их необыкновенно глубоко мудро, и принять его все обязаны, уступить нельзя, так как и я знаю все то, что другие. Понятно, что при этом будет раздаваться все громче голос золотой середины, и потому всякого несогласного можно и принудить. Как

Вы видите, я самым усердным образом стараюсь оправдать Вашу мысль, что климат петербургский убивает русское искусство и художников, и я, нюхающий этот воздух, уже тронут чахоткой и потому в качестве такового имею пессимистический взгляд на мир божий. А какой же взгляд, по-Вашему, нужно иметь зрячему человеку (художник ведь тоже человек), который видит вещи, как они есть, чувствует подкладку всего совершающегося? И неужели же Вы полагаете, что художнику хорошо иметь взгляд, так сказать, тельца невинного? Простите за иронию. Или Вы думаете, что во Франции нет глухих подземных раскатов, которых бы люди не чувствовали? Вот в такие-то времена подлое искусство и замазывает щели, убаюкивает стадо, отвращает внимание и притупляет зоркость, присущую человеку! И что, в сущности, ужасного в положении художника в России, я Вас спрошу? Что он не блистает, что недостаточно ценится, что, наконец, его голос не выслушивается с особым почетом и благоговением? Это не большая беда. Искусство в общей экономии общечеловеческой, и особенно государственной жизни народа (пока все человечество не догадается устроить иной порядок), и не должно занимать очень видное место. Я скажу так: хорошо бы было, если бы человечество, совершивши роковым образом свой переходный период, пришло бы в конце к такому устройству, какое когда-то было, говорят, на земле, во времена доисторические, где художники и поэты были люди как птицы, поющие задаром. «Даром получили, даром и давайте»: только при этих нормальных условиях искусство будет настоящим, истинным искусством. Только при таком порядке возможно появление тех созданий, которые народными преданиями приписываются богам, так хороши они, так чисты и так безупречны по форме. Ни одной ноты фальшивой, ни одного слова лишнего.

Из письма И. Е. Репину. 28 сентября 1874 г.

## О НАЦИОНАЛЬНОМ ХАРАКТЕРЕ ИСКУССТВА

Я стою за национальное искусство, я думаю, что искусство и не может быть никаким иным, как национальным. Нигде и никогда другого искусства не было, а если существует так называемое общечеловеческое искусство, то только в силу того, что оно выразилось нацией, стоявшей впереди общечеловеческого развития. И если когда-нибудь, в отдаленном будущем, России суждено занять такое положение между народами, то и русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим. Неужели такие простые положения нуждаются еще в доказательствах? Ведь скучно, наконец, все вертеться в азбучных истинах.

Из статьи «Судьбы русского искусства». 1880 г.

Что ни говорите, а искусство не наука. Оно только тогда сильно, когда национально. Вы скажете, а общечеловеческое? Да, но ведь оно, это общечеловеческое, пробивается в искусстве только сквозь национальную форму, а если и есть космополитические, международные мотивы, то они все лежат далеко в древности, от которой все народы одинаково далеко отстоят... Короче, искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея.

Из письма И. Е. Репину. 20 августа 1875 г.

Чтобы быть в искусстве национальным, об этом заботиться не нужно — необходимо только предоставить полную свободу творчеству. При полной свободе творчества национальность, как стихийная сила, естественно (как вода по уклону) будет насквозь пропитывать все произведения художников данного племе-

ни, хотя бы художники, по личным своим симпатиям, и были далеки от чисто народных мотивов.

Из статьи «Судьбы русского искусства». 1882 г.

Вы говорите, что теперь уже не так велика разница между нациями. Будто? В городах это, пожалуй, верно, а если взять массу, миллионы, то... призадумаешься решить. Не согласны? Жаль, а мне позвольте остаться при своем.

Из письма И. Е. Репину. 10 сентября 1875 г.

## ИСКУССТВО И НАРОД

В 57 году я приехал в Петербург слепым щенком. В 67 году уже настолько подрос, что искренно пожелал свободы, настолько искренно, что готов был употреблять все средства, чтобы и другие были свободны; я думал, что в этом заключается разрешение всех вопросов художественных, устранение аномалий и здоровый рост. Свободы от чего? Только, конечно, от административной опеки, но художнику зато необходимо научиться высшему повиновению и зависимости от... инстинктов и нужд своего народа и согласию внутреннего чувства и личного движения с общим движением.

Из письма В. В. Стасову. 21 июля 1886 г.

...Высшею судебною инстанциею для художника всегда было и будет то впечатление, которое выносят тысячи зрителей от картины.

Из статьи «Об Иванове». 1880 г.

Как Вы думаете, дорогой Илья Ефимович, должен ли художник изучать непосредственные впечатления простой публики? Должен ли он, не говорю — сообразоваться, а принимать к сведению ее бесхитростные и примитивные выражения о том, что ей нравится и

что нет, и почему. Или Вы полагаете, как и некоторые, что эта толпа не заслуживает того и что к ней нужно апеллировать. Я нарочито беру слово «апеллировать». И вот почему. Слой общества, называемого образованным, имеет некоторые свои теории об искусстве, критики — и того пуще, но мы знаем им цену. Она, в сущности, не очень высока, не только у нас, а и там, где общество постарше. Везде критика бродит впотьмах, и рядом, со свежими мыслями, здоровыми понятиями, столько висит разных старых лохмотьев, что горе художнику, если он хоть на минуту придаст им руководящее для себя значение. Что у нас, я говорить не буду: известно. Что же делать томимому жаждой знания правды художнику? Где искать этой правды, где найти для себя путеводную нить, способную дать ему в руки надежного руководителя? Вы скажете: напрасный труд, не нужно этого; пусть только художник будет *искренним*. Еще бы, я с этим совершенно согласен. Но только где они, эти художники, особенно художники, живущие вместе с обществом одними интересами? Или, лучше сказать, мы все, русские художники, действительно искренни, это правда, но отчего же это мы не удовлетворяем простого и бесхитростного человека? А что наша выставка не удовлетворяет публику, в этом приглашаю Вас убедиться. Правда, в обществе раздаются голоса, которые печатно говорят: «Вот так выставка!» А другие наоборот: «Черт знает, что это такое! Просто позор и ужас!» Я говорю не об этих, а о тех, кого мы обыкновенно игнорируем, которые обыкновенно молча входят, молча смотрят и молча уходят, тех, кто крайне наивно и искренно станет Вас уверять, что он «ничего не понимает, что он, помилуйте, ничего не может сказать, он только любит картинки». Заговорите с такими людьми после, когда-нибудь, когда уже и выставки нет, когда передовые наговорились и нассорились досыта, успели забыть, и Вы заметите, что

они все помнят, что видели, что они обо всем имеют известное мнение, крайне оригинальное, непохожее ни на одно из известных Вам уже, и часто до такой степени оригинальное и поучительное, что станет совестно и за собственные теории и за то, что верховную власть захватили те, что кричат громче. Никого господь не обидел из тех, кто прост и неглуп, тем, что называется художественною критикой. И если б была возможность фиксировать такого рода первичные впечатления, прежде чем человек обменялся с кем-нибудь своими мыслями, мы давно, на основании только одной этой статистики, имели бы здоровую (не говорю — теорию искусства) и безапелляционную критику. Я убежден, что если художник только убедился бы в том, что это существует, как тотчас же уровень его поднялся бы, и он охотно признал бы над собой подобного деспота. Но это очень трудно, почти невозможно, а все же бросать этого дела не следует.

Из письма И. Е. Репину. 9 мая 1878 г.

Разумеется, впечатления суть только впечатления, и только из сложения миллионов впечатлений можно выводить критические указания и положения, но так как наша художественная критика до сих пор совершенно лишена своих собственных руководящих общих положений, а если где они и проглядывают, то, будучи взяты напрокат из-за границы (часто без разбора от кого), не оказывают никакого действия на умы нас, художников <...>

Итак, ввиду отсутствия критики нашей, русской... нам, художникам, чрезвычайно важно знать впечатление. Потому что это единственное, что честным русским художникам даст компас. Мы находимся в полных потемках: что мы делаем? Нужно ли это кому-нибудь; наконец, так ли мы делаем, как этого желает русский человек?

Из письма А. С. Суворину. 4 марта 1884 г.

## О ТЕНДЕНЦИОЗНОСТИ ИСКУССТВА

Я говорю о тенденциозности в искусстве... при этом я разумею следующее отношение художника к действительности. Художник, как гражданин и человек, кроме того, что он художник, принадлежа известному времени, непременно что-нибудь *любит* и что-нибудь *ненавидит*. Предполагается, что он любит то, что достойно, и ненавидит то, что того заслуживает. Любовь и ненависть не суть логические выводы, а чувства. Ему остается только быть искренним, чтобы быть тенденциозным <...>

Чтобы осветить окончательно мое главное положение в философии искусства, я должен сказать, что искусство греков было тенденциозно, по-моему. И когда оно было тенденциозно, оно шло в гору; когда же оно перестало руководиться высокими мотивами религии, оно, сохраняя высокую форму еще некоторое время, быстро выродилось в забаву, роскошное украшение, а затем не замедлило сделаться манерным и умереть. Точь-в-точь то же повторилось и во времена Возрождения в Италии и позднее в Нидерландах. Но это весьма длинная материя. Я только этим поясняю, что я разумею под тенденциозностью.

Из письма А. С. Суворину. 26 февраля 1885 г.

## ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РОЛЬ ИСКУССТВА

В «Литературном сборнике» помещено несколько глав «Декабристов». Я не могу Вам дать точное понятие о том впечатлении, которое эта вещь производит. Вы, конечно, это слышали, но Вы в то же время в статье «Так что же нам делать?» и, раньше, в «Исповеди», о своих художественных произведениях отзываетесь очень неуважительно; мало того, Вы как бы

раскаиваетесь, что такие соблазнительные и вредные вещи существуют. Вот этого я понять никак не могу. Объясните это. Перед Вами искренний человек свидетельствует, что такие вещи, как «Декабристы», «Война и мир», «Казаки» и т. д. и т. д., делают *меня лично* гораздо более человеком, чем рассуждения <...>

Художник дает образы, живые, действительные, и этим путем обогащает людей. Он не поучает дидактически, а... впрочем, извините меня великодушно, что это все я пишу, и кому же? — Вам! Вам, который сто тысяч раз это уже знает... Но все же, объясните мне, в чем дурное в искусстве? Если Вы усматриваете в своих произведениях отсутствие настойчивого морализующего настроения, которое неизвестно каким путем сообщается читателю, если оно одушевляло автора (как, например, это сильно заметно у Достоевского), то, боже мой, что может мешать ему теперь войти красной нитью в общую ткань?

Из письма Л. Н. Толстому. 29 января 1885 г.

Буду говорить коротко и резко.

Царь убил своего сына. Факт исторический. Можно ли показывать такую картину народу. И да и нет. *Да,* когда в картине все сказано, что психически за поступком следует. *Нет,* когда картина односторонняя. Картина Репина не односторонняя. Подробности события может прочесть всякий грамотный в русской истории. Но это вовсе не то, что картина. Картину убийства, даже будь она изображена верно исторически, *нельзя* показывать, если в ней нет чего-то, чего в истории могло и не быть, а именно: *вывода, цели.*

Говорят: «Ужасно». Убийство всегда ужасно. Но некоторая часть преступлений совершается и потому еще, что убийцы в спокойном и нормальном течении своей жизни имели мало случаев получить ясное представление о факте. Я чувствую, что это объяснение может показаться таким шатким, лекарство несколько

фантастическим. Но, Ваше сиятельство, я слишком глубоко люблю искусство, слишком дорожу его высоким воспитательным значением, чтобы легкомысленно относиться с одобрением к картинам направо и налево; кроме того, я слишком различен по своим художественным инстинктам от Репина и, несмотря на то, я утверждаю, что его картина, в конце концов, имеет честное воспитательное значение.

В чем *очевидная тенденция* картины? Ужас последнего градуса *отца* и параллельно *кроткое любовное* чувство сына. Иначе картину никто не прочел, иначе и прочесть ее нельзя. Что же тут дурного?.. Говорят, погрешность эстетики. Извините, но это последнее менее уважительно, нежели то решение, которое дает Репин своей картиной: не знаешь, кого больше жаль в картине. По решению Репина, этот Иван Грозный, это ужасное психологическое существо, становится мне близким, дорогим. Я все понял, все простил. Для меня очевидно, что после этой картины число преступлений должно уменьшиться, а не увеличиться, потому что кто раз видел в такой высокой шекспировской правде кровавое событие, тот застрахован от пробуждения в человеке зверя.

Из письма И. И. Воронцову-Дашкову. 16 февраля 1885 г.

Мне не совсем нравится, что Вы взяли слово «отдохновение», говоря о роли искусства среди каторжной современной жизни. Искусство имеет самостоятельную роль, и какова бы ни была современная жизнь, каторжная или нет, задачи искусства могут и не совпадать с успокоением. Несомненно, впрочем, что творческое искусство (какова бы его самостоятельная роль ни была, и что бы я ему ни навязывал) должно обладать силой гармонично настраивать человека. Если этого качества в искусстве нет, оно, несомненно, дурно исполняет свою задачу.

Из письма А. С. Суворину. 26 февраля 1885 г.

## О РОЛИ ИДЕИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Ведь странное дело (я Вам, кажется, это говорил): в галереях есть работы мастеров, которые никогда не выезжали из своего гнезда, выставок не было, а стало быть, и сравнения (внешнего), потому что только внешность и можно сравнивать, а между тем производили вещи, в трепет приводящие. Вся штука в том, что у них было то ясновидение, то страшное неумелое требование от себя, сделать так, как я думаю, а так как они думали и чувствовали особенным, исключительным образом и не успокаивались до последней степени, то и вещи выходили незаурядные. Тут все дело не в красках и холсте, не в скоблении и мазке — в достоинстве идеи и концепции.

Из письма Ф. А. Васильеву. 20 августа 1872 г.

...Не в одной России, а всюду настоящие люди томятся и ждут голоса искусства! Напрягают зрение и слух: не идет ли мессия? Надо было быть здесь, чтобы понять, что такое искусство и что оно может сделать, когда стадо баранов, прости господи, стояло и на улице, и на подъезде, и по лестнице (широкой лестнице) Минис. внутр. дел и ждало по 3 часа очереди попасть в самую выставку[1], подымалось по 10 минут от одной ступеньки лестницы до другой и, как на светлый праздник в церкви, все в поту и истерзанные, теряя терпение, уходили назад, чтобы подвергнуться той же пытке завтра, послезавтра, на третий день, пока не удастся проникнуть. Вот что случилось в Петербурге. Нужно было видеть и слышать и безграмотных людей и интеллигенцию, что с ними делалось после, какое впечатление они выносили, и нужно было слышать, например, от Пыпина[2] такие наивные речи: «Отчего это выставка Верещагина так действует, что как будто в голове страшно много на-

ложено, как будто во лбу тесно?» И потом вопрос еще наивнее: «Скажите, хорошо его картины написаны?..» Что на это скажешь? Из прописей или азбуки ответ самый пригодный, и я должен был сказать, что это потому, что техника там лучше всего, выше всего, потому Вы ее и не замечаете. Вот что делает идея. Я не могу достаточно ясно представить Вам, что это такое, но чувствую спокойствие за ту теорию, которую я исповедую и которую признаю справедливою. А между тем Верещагин не художник драмы человеческого сердца, он, быть может, и не способен создать образы, близко затрагивающие душу человека XIX столетия, к нему в галерею надо пойти не затем, чтобы ваши сомнения, страдания, надежды нашли оправдание, а затем, чтобы посмотреть иной народ, новые обычаи и нравы, и все-таки независимо от того вся эта новость не могла бы захватывать так ваше внимание, если бы все это не было нанизано на один невидимый стержень — идею. Все от начала до конца.

Из письма К. А. Савицкому. 25 сентября 1874 г.

Не технические задачи двигают технику, а преследование олицетворения представлений.

Из письма И. Е. Репину. 10 сентября 1875 г.

Опять пункт величайшего разногласия и споров. Говорят, например: «Поеду, поучусь технике». Господи, твоя воля! Они думают, что техника висит где-то, у кого-то на гвоздике в шкапу, и стоит только подсмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой; что ее можно положить в кармашек, и, по мере надобности, взял да и вытащил. А того не поймут, что великие техники меньше всего об этом думали, что муку их составляло вечное желание только (только!) передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя особенная. И когда это удавалось, когда на полотне добивались сходства с тем, что они видели

умственным взглядом, техника выходила сама собой. Оттого-то ни один действительно великий человек не был похож на другого, и оттого часто художник, не выезжавший ни разу за околицу своего города, производил вещи, через 300 лет поражающие. Тогда ведь не было Салонов, выставок, он не сравнивал себя рядом из года в год, что теперь считается таким великим подспорьем, в чем я, однако ж, сильно сомневаюсь.

Из письма В. В. Стасову. 19 июля 1876 г.

## О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ

Человек получает впечатление от художественного произведения живописи только через глаз. Для того, чтобы остановить глаз зрителя и приковать его внимание, необходима обворожительная внешность, и затем уже, если есть что веское в картине, оно, только благодаря внешности, проникает до человеческого сердца; иначе живопись никогда не сделается общедоступным искусством и всегда останется на степени пенсионера немногих любителей и знатоков, и разговор о какой-либо общественной роли искусства сделается праздным.

Успех спекуляции основан именно на тонком изучении человеческих свойств, или, если хотите, слабостей; но это-то и обязывает бороться с злоупотреблением равным оружием.

Если, вообще, немного людей, понимающих вполне все значение искусства, то развитие путем наслаждения может и должно быть доступно всем; и привлекательность художественных произведений требуется правильной гигиеной нашей духовной природы...

Из статьи «Об Иванове». 1880 г.

Между произведениями живописи одни не требуют от зрителя никакой мозговой работы, а просто ласка-

ют глаз и нравятся, не шевеля ни ума, ни сердца и, стало быть, не давая более глубокого наслаждения; другие требуют от зрителя серьезной мозговой работы, прежде чем дать художественное наслаждение; третьи, наконец, для своей оценки и понимания требуют от зрителя большой исторической подготовки. И, однако ж, все эти свойства художественных произведений не помешают обыкновенному, наивному зрителю простоять с истинным удовольствием даже перед картиной последней категории, если в ней будет сказываться исполнительный талант художника.

Из статьи «Об Иванове». 1880 г.

## О ТВОРЧЕСТВЕ НА ОСНОВЕ ОБЪЕКТИВНЫХ ЗАКОНОВ

Вот «главные положения искусства» — статья иная. Тут нельзя сказать: люблю или нет, хочется или нет, а они, эти проклятые *законы,* существуют помимо моего и Вашего личного вкуса и темперамента. С ними приходится ведаться всю жизнь: не сумел им подчиниться — погиб, а поскольку каждый из нас в состоянии их понять и свободно подчиниться им — настолько долговечен; хотя темперамент и вкус играют роль проводников — телеграфных проволок, но только проводников — ни больше, ни меньше. Это неприятно — согласен, мешает своеволию, более того, согласен, это, наконец, надоедает, черт побери, как старая богомольная старуха, верно, а они, законы эти, все-таки есть, были и будут. И тут нет противоречия, несмотря на то, что я в первом письме поставил смысл картины в зависимость от характера человека, и не только от характера, но и от нации.

Из письма И. Е. Репину. 10 сентября 1875 г.

Заниматься здесь исследованием вопроса, почему ум и талант Иванова[3] приняли совершенно новое

направление в искусстве, неизвестное до тех пор,— бесполезно. Налицо тот факт, что в его мозгу появилось оригинальное представление о картине, в которой бы все было основано, так сказать, на законах <...>

Историческая заслуга Иванова та, что он сделал для всех нас, русских художников, огромную просеку в непроходимых до того дебрях, и именно в том направлении, в котором была нужна большая столбовая дорога, и открыл таким образом новые горизонты <...>

Но теперь ясно, что избранный им путь — был путь научный, который один способен привести к благотворным результатам, если мы желаем изучить и вывести на сцену действительный, а не призрачный характер. Стоит присмотреться к тому, например, как он доходил до изображения какого-нибудь типа, знакомого нам в картине. Этюдов для каждой такой головы имеется много; каждый этюд есть, очевидно, и портрет действительно живого человека; он похож и на того, который в картине, но, в то же время, в этюде только части годятся к выражению задуманного характера. Вот другой портрет — другого человека, опять похожего. Все разные люди, и каждый чем-то напоминает последнюю редакцию. Несомненно, что каждая голова в картине по замыслу характера выше и глубже этюда, но в то же время и слабее по живописи. Иванов был реалист самый последовательный и добросовестный: такого человека, какого ему было нужно, он не нашел, да и не мог бы найти никогда. Оставалось перенести в картину, так сказать, суммированный этюд, что никогда не заменит живую, действительную форму; нужно кое-что изменять, а изменять не имея живой формы перед глазами, значит сделать только намек, а не облечь в плоть и кровь несомненной действительности.

Таким образом, у Иванова во всем, чему он давал значение подготовки к самому делу, оказалось гораздо

более настоящего, художественного, живописного элемента, чем в картине. Но отсюда вовсе не следует, что искусство не овладеет новыми приемами. Новые требования от искусства, подымая уровень и осложняя задачу, задерживают только на время. С новым поколением, воспитанным уже в школе Иванова, с первых шагов, многое, стоившее ему такой цены, будет усвоено легко.

Посмотрим теперь, что внесено Ивановым в русское искусство нового. Сказать словами, выходит немного. В сочинение или композицию он внес идею не произвола, а внутренней необходимости. То есть соображение о красоте линий отходило на последний план, а на первом месте стояло выражение мысли; красота же являлась сама собой как следствие. В рисунок — чрезвычайное разнообразие, то есть индивидуальность, не только лица, но и всей фигуры по анатомическому построению, и искание — какое анатомическое строение должно отвечать задуманному характеру? В живопись — совершенно натуральное освещение всей картины, сообразно месту и времени, а во внешний вид картины — необходимость эпохи. В какой мере мы обладали этими качествами прежде? В стройном и последовательном порядке — ни в одном случае. Нельзя сказать, разумеется, чтобы указанные стороны искусства не встречались вовсе прежде, но не одно и то же, встречается ли это как счастливый придаток или как принцип. И потому реформаторская смелость первого почина Иванова изобразить всю сцену действительно на воздухе и действительно в пейзаже, должна быть подчеркнута. Я уже не говорю о самом главном: о характерах. Все старые художники, даже великие, изображая событие на воздухе, преспокойно писали свои фигуры при комнатном освещении. Правда, в то время, когда Иванов начал писать свою картину, во Франции были уже первые художники, вышедшие на воздух; но они пи-

сали пейзажи, жанр и т. д., вещи, которые уже и простой здравый смысл запрещает писать иначе; но кто знает историю живописи, тот согласится, что и такое простое удовлетворение здравого смысла ставится в заслугу французской критикой своим первым основателям этого не мудрого, в сущности, начала. Во всяском случае, почин Иванова исходил из его личного инстинкта, и, чтобы понять, что значит этот почин, надобно только внимательно посмотреть все, что делается сегодня, когда сплошь и рядом, даже крупные художники позволяют себе этот анахронизм — тогда только эта сторона в работах Иванова примет должные размеры в наших глазах. Идею характеров не вымышленных, а действительных, если он и мог заимствовать, то только у Леонардо да Винчи [4], у которого, одного из всех художников старого и нового времени, и есть эта черта. Его апостолы в «Тайной вечере» действительно характерны и разнообразны, и только у него есть фигуры и головы правильно построенные и кроме того одушевленные действительным чувством. Недаром же Иванов так часто и указывал на него как на образец, к которому он хотел бы приблизиться. И он приблизился. Мало того — я думаю, пошел дальше. Попробуйте закрыть головы в картине Иванова и посмотрите только на одни фигуры, и вы будете поражены глубиной изучения человека вообще. Здесь разнообразие обусловливается не одним возрастом, а, как я сказал раньше, анатомическим построением и темпераментом. То есть, Иванов пошел дальше настолько, насколько передвинулся век.

Из статьи «Об Иванове». 1880 г.

Вы говорите, что являются уже образчики, где талант соединяется с головой. Дай бог, чтобы так было, потому что этого не миновать, это на очереди, это ближайшая историческая задача искусства, и если этого химического соединения не произойдет,— искус-

ство вредно и бесполезно, пустая забава и больше ничего. Настоящее время — строгое время. Если, с одной стороны, являются коллективные, колоссальные подлости и разбой, разбой утонченный и цивилизованный, то с другой — грандиозные и величественные, захватывающие дух открытия науки, позволяющие уже почти построить философскую систему, обнимающую мир внешний и внутренний <...> Теперь трудно быть художником! Если бы Вы знали, как трудно! Теперь даже мало таланта, как бы он ни был велик! Еще так недавно его было достаточно.

Вы говорите: я идолопоклонничаю пред Веласкесом[5]. Хорошо, коли на то пошло, будем откровенны. Я смотрю на него и думаю: господи, какая высота! Ведь посмотрите, что он делает: он мажет, просто мажет, как ни один дерзкий француз еще не мазал, а между тем все, решительно все, так вот, кажется, до подробностей дрожит и живет перед глазами, и... и уж этого мало теперь! Натура живая открывается для нас с новой точки, нельзя уже смотреть теперь теми глазами, как смотрели эти наивные великаны. А почему же нельзя, позвольте спросить? Да просто потому, что тогда — есть талант — и писалось не думая... Не было еще того глубокого и обширного базиса науки, через который теперь (то есть в будущем — завтра) художнику надо перешагнуть <...>

Теперь о Веласкесе я хочу кончить. То, что он сделал, иногда повергает меня в изумление, но рядом есть такие вещи, которые прямо указывают, что он не был застрахован на завтра... Словом, он был наивен и только, и я понимаю, что этого уже мало для теперешнего времени. Ну, а Рембрандт?[6] Не то же самое? По-моему, и он то же. Что теперь требуется, чтобы не повторять задов? Мало того, чтобы голова была рельефна, нет, она должна быть незаметно рельефна; я даже не знаю, как это и сказать. Я бы хотел удовлетворить ту купчиху, которая ни за что не хотела видеть

под носом черное. Я говорю совершенно серьезно — клянусь Вам. Отчего эта несчастная купчиха никогда на живом человеке не видала черного под носом, а тут заметила? Пройдите мысленно по галереям и скажите, нет ли черного под носом даже у Веласкеса, не говоря уже о Рембрандте? И что бедной женщине делать? В этом глубокая правда, по-моему. Очевидно, стало быть, что не вся сумма того, что есть в природе, приведена в известность. Итак, приходится делать теперь нечто похожее на то, что делал Гольбейн [7]. Это был человек колоссального ума, и, вероятно, огромного таланта. Он спускался со своим анализом почти в самую глубину человеческого лица, и его произведения в искусстве — как великие открытия науки. Нигде нерв не дрогнул. Он как будто пожертвовал сердцем, и только в одном портрете дрогнуло что-то — в портрете Колонна, в галерее Колонна в Риме. Только глядя на это, можно догадываться, что было у человека в сердце; право, по-моему, так.

Из письма В. В. Стасову. 19 июля 1876 г.

В таких вещах, как «Зима» Мещерского [8], взяты только одни основные массы, тоны и их пропорции, с изумительной математической верностью. Было время, когда этого не знали, и это было великим открытием Калама [9], и нужно было быть великим талантом, чтобы извлечь из натуры эти законы, которые обыкновенный глаз, смотревший тысячи лет, не замечал. Но теперь нужно быть лишенным вовсе живого непосредственного чутья натуры и таланта, чтобы сидеть перед натурой и не видеть, что законы эти никогда, собственно, и не выступают голыми, как у Калама, а всегда замаскированы и в глаза не бросаются. Не знаю, понятно ли Вам, что я пытаюсь сказать.

Из письма А. С. Суворину. 12 февраля 1885 г.

...Чем ближе к правде, к природе, тем незаметнее краски. Да ведь это так и в натуре, и если я сказал о красках Ваших в последней картине, то Вы, вероятно, пропустили смысл моих замечаний. Я именно говорил об этом, как об одном из самых солидных Ваших качеств.

Из письма Ф. А. Васильеву. 27 марта 1873 г.

## ОБ ИДЕАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Но вот мое горе — и я должен сказать, горе всего современного искусства: *во имя чего* искусство должно делать (т. е. обязано) подвиги? Что за идеал, к которому необходимо стремиться? Есть ли у современного человека этот идеал, который бы для него был столь же свят, как бог для Давида?

Из письма А. С. Суворину. 26 февраля 1885 г.

Сколько я знаю ту часть народа, которую я знаю (а я сам частица народа и из самых низменных слоев), то вот что народ *любит*, и вот чего он *хочет:* героических рассказов, и ничего больше <...>

В самом деле, подумайте только даже о себе: что нас больше всего утешает в чтении или утешало. Пока я ребенок, я рад тому, что есть богатыри, становясь юношей — восхищаюсь рыцарем, в зрелом возрасте — доказательствами реального существования честности, прямоты характеров и борцов за торжество правды, а в приближающейся старости чую наслаждение и отдых в уверенности, что есть в мире всепрощение, любовь, снисхождение к заблуждениям и... и... любовь. А так как народ состоит из таких же особей, как Вы и я, то и он ничего другого не любит.

Теперь вопрос: кто святые, герои, рыцари и печальники народа в настоящее, текущее время и только что миновавшее?

Из письма В. Г. Черткову. 27 октября 1884 г.

И потом, Тициан[10], хорошо, что же он такое в сущности? Разве позволительно в наше время, разве возможно быть Тицианом? Я тоже смекаю, что он писал как никто, да только теперь одного этого мало. Вот Деларош[11], ведь куда хуже живописец, а посмотрите, как они далеко друг от друга. Трудное время, нам неизмеримо труднее... Ведь, ей-богу же, эти итальянцы были пренаивный народ. Написал итальянского дипломата, тонкого, хитрого, проницательного и сухого эгоиста — таких много в натуре,— поставил возле него тип из простого народа, и тоже из продувных, дал ему в руки динарий, превосходно передал тело, необыкновенно тонко кончил и сказал: «Это Христос»[12] (в Дрездене) — все и поверили. Но это неудивительно, что поверили тогда — до сих пор верят! Вот что странно, до сих пор говорят: только так и надо делать! Не знаю, может быть и так, может я неправ. Я не признаю трудностей? Да ведь это последнее дело, это должно быть неизбежно. У кого есть талант, способность, тот и напишет, это так естественно, что и удивляться нечему. Но чему можно удивляться, так это мысли, концепции, страсти и пафосу, этой струне, звучащей ноте, за душу хватающей. Это — смеху и слезам, которые вырываются наружу. Нет этого у Тициана. Он спокоен, изящен, богат, но... король и бог! Простые смертные не так живут.

Из письма И. Е. Репину. 6 января 1874 г.

...Нет, мне кажется, что еще наступит время для искусства, когда необходимо надо пересмотреть и перерешить прежние решения, потому что ведь Христос есть в сущности самый высокий и возвышенный ате-

ист, он перенес центр божества извне в самое средоточие человеческого духа, кроме того, доказав возможность человеческого счастья через усилия каждой личности над собою и победив самого сильного врага — собственное «я», он сделал невозможным оправдание в наших подлостях никакими мотивами, сказавши вдобавок: «имеяй уши слышати, да слышит».

Из письма А. Д. Чиркину. 27 декабря 1873 г.

...Но ведь что такое настоящий атеист? Это человек, черпающий силу только в самом себе. И если у Христа есть ссылки на «пославшего его», то это только восточные цветы красноречия... А ведь он не больше как человек — человек!

Из письма И. Е. Репину. 30 января 1874 г.

Человечество всегда дорожило теми художественными произведениями, где с возможной полнотой выражена драма человеческого сердца или просто внутренний характер человека. Часто изображения одного только характера бывает достаточно, чтобы имя художника осталось в истории искусства.

Из письма А. С. Суворину. 20 ноября 1885 г.

## О ПОЭЗИИ И ВОЗВЫШЕННОМ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Вы уже излечились от всеразлагающего анализа... я завидую Вам... ей-богу завидую... Это очень тяжелая штука, тем более что, как Вы говорите, далеко отсюда до поэзии... Это верно... Очень далеко от поэзии здоровья, счастья и силы, но очень недалеко от... трагического, и, смею думать, всякому своя поэзия, только чувствуй, а не притворяйся.

Из письма И. Е. Репину. 29 октября 1874 г.

К старой живописи воротиться решительно невозможно. Почему невозможно? Должно быть, по тому же, почему молодость бывает только однажды, почему невинность, потерянная раз, не восстанавливается. Но ведь господь бог устроил так, что кроме благоухающей поэзии есть и остаются всю жизнь мысль, чувство, благородные порывы и негодование к злу. Ну, что же, удовольствуемся этим. Лишь бы не терял художник чутья.

Из письма А. С. Суворину. 20 февраля 1885 г.

Когда у какого народа есть данные к тому богом стремления, высокое будет само собою, и непременно само собою, потому что никто никогда не может сказать, какого рода это высокое будет. «Ад» Данте[13] несомненно высокое в поэзии, но ведь и «Мертвые души» Гоголя не низкое. Теперь это уже вне спора.

Из статьи «Судьбы русского искусства». 1882 г.

## О ХУДОЖЕСТВЕННОМ НОВАТОРСТВЕ

Легко взять готовое, открытое, добытое уже человечеством, тем более, что такие люди, как Тициан, Рибера[14], Веласкес, Мурильо[15], Рубенс[16], Ван Дейк[17], Рембрандт и еще много можно найти, показали, как надо писать. Да, они показали, и я не менее Вас понимаю, что они писать умели, да только... ни одно слово, ни один оборот речи их, ни один прием мне не пригоден. Не знаю, есть ли для Вас тут какой-нибудь смысл или нет? Но для русского, истинного и искреннего художника тут смысл огромный и мучительный. Скажите откровенно и подумавши: реален ли Мурильо, Тициан? Так ли оно в натуре, то есть Вы, именно Вы, так ли Вы видите живое тело, когда Вы на него смотрите? Или Рембрандт? Случалось ли

Вам наблюдать мрак, где бродят только какие-то краски, пятна? Вы видите живые предметы, не думая о них и их сущности, а смотрите, как живописец, только на внешность, форму? Если не случалось Вам никогда быть в своей жизни живописцем, Вы меня не поймете; ну, все равно, скажу проще: когда Вы смотрите на живое человеческое лицо, вспоминаете ли Вы Тициана, Рубенса, Рембрандта? Я за Вас отвечаю весьма храбро и развязно: «Нет!» Вы видите нечто, нигде Вами не встречаемое!..

Возвращаюсь к началу, чтобы кончить. Итак, русского художника никто не учит, и ему учиться не у кого. Сколько раз ему приходится стоять с разинутым ртом от изумления перед Ван Дейком, Веласкесом и Рембрандтом и чувствовать, что сошли со сцены и умерли уже и эти цельные натуры и эти связные характеры, что, наконец, человеческое лицо, каким мы его видим теперь в городах и всюду, где есть газеты и вопросы, требует других приемов для выражения. И вот художник пробует; думает: вот как надобно. Попробовал — провалился. Встал, пробует иначе, опять не так. И никакие справки с Эрмитажем не помогают. И потом 200—300 лет прошло с тех пор недаром. Мозг и восприимчивость художника иные, даже краски уже не те. То есть световые впечатления теперешнего художника разнятся от прежних.

Из письма А. С. Суворину. 4 марта 1884 г.

Это я пока говорю об одной стороне, а теперь надобно лицо написать так, что смотрите — оно как будто не то улыбается, не то нет, то вдруг как будто губы дрогнули — словом, черт знает что, дышит. И это можно! По крайней мере — потребуют... Вот я и думаю, сколько времени пройдет, пока вся эта работа будет кончена, и когда придет человек, у которого внутри горит, а он как будто посторонний распоряжается только материалом? То есть, когда явится

мессия? Знаю одно — не дождаться мне, моего века не хватит.

Из письма В. В. Стасову. 19 июля 1876 г.

И затем, кто возьмется определить, что даже действительное лицо живого человека, не говоря о картине, выражает только вот это, без примеси чего-то другого? Конечно, есть состояния, когда человек крупными буквами изображает на своем лице охватившее его чувство, но такие состояния, сколько я понимаю, относятся к категории наиболее простых. А те душевные движения, которые слишком сложны и в то же время глубоки до того, что глаз, будучи открытым, не передает уже никаких световых впечатлений мозгу,— такие состояния определяемы быть не могут, по крайней мере, при настоящих наших знаниях.

Из письма В. М. Гаршину. 16 февраля 1878 г.

## О ЖАНРАХ

### ПОРТРЕТ

...Я портретов, в сущности, никогда не любил, и если делал сносно, то только потому, что я любил и люблю человеческую физиономию. Но ведь мы понимаем, что человеческое лицо и фигура — не суть портреты, потребные публике.

Из письма П. М. Третьякову. 15 января 1883 г.

Положим, портрет (не подумайте только, что я говорю, потому что считаю свое дело наиболее значительным, дальше я дам и этому свое место), итак, портрет,— самые талантливые представители у французов даже не ищут того, чтобы человека изобразить наиболее характерно, чтобы не навязывать данному человеку своих вкусов, своих привычек; и это не только теперь, в настоящее время, а возьмите всех фран-

цузов прежних и нынешних — этой черты, ярко обозначенной, нет. Да этого нет и в самом обществе, очевидно. Всего более француз прячет свою сущность. Что это? Плод ли долгого исторического существования в фазах цивилизации или коренная черта племени? Я не решаю ничего, я только хочу оправдать то положение, что мы ищем (если ищем, принимая за доказанное) другого, не того, что здесь принято.

Из письма В. В. Стасову. 9 июля 1876 г.

Одно, что можно сказать нам, современникам, это то, что с Достоевского *одного* портрета мало. Он прожил после портрета еще много, не в смысле времени, а в смысле творческой жизни. В последние года его лицо сделалось еще знаменательнее, еще глубже и трагичнее, и очень жаль, что нет портрета последнего времени, равного перовскому по художественным достоинствам. Недостаток этот, к счастью, совершенно случайно, восполнен фотографиею. Московский фотограф Панов сделал именно эту фотографию. Портрет, в смысле фотографической техники, быть может, неважный, у Панова есть портреты, в этом отношении, гораздо лучше Достоевского, но что в нем примечательно — это выражение. По этой фотографии можно судить, насколько прибавилось в лице Достоевского значения и глубины мысли. Фотографии редко дают сумму всего, что лицо человеческое в себе заключает: в фотографии Панова явилось счастливое и редкое исключение. Можно догадываться, что в данном случае в помощь фотографии явился такой момент в жизни Достоевского, как Пушкинский праздник в Москве: портрет этот снят после его знаменитой речи о значении Пушкина.

Из статьи «О портрете Ф. М. Достоевского». 1881 г.

Мы как раз подошли к портрету Стрепетовой Ярошенко[18]. Вы говорите: «Это безобразно!» И я пони-

маю, что Вы ищете тут то, что Вы видели иногда у Стрепетовой, делающее ее не только интересной, но замечательно красивой и привлекательной. И, несмотря на то, я утверждаю, что портрет самый замечательный у Ярошенки; это в живописи то же, что в литературе портрет, написанный Достоевским. Хорошо это или дурно — я не знаю; дурно для современников, но когда мы все сойдем со сцены, то я решаюсь пророчествовать, что портрет Стрепетовой будет останавливать всякого. Ему не будет возможности и знать, верно ли это и так ли ее знали живые, но всякий будет видеть, какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека, и зритель будущего скажет: «И как все это искусно приведено к одному знаменателю и как это мастерски написано!» Несмотря на детали, могущество общего характера выступает более всего. Вы думаете, что Ярошенко не мог бы написать иначе? Мог бы, если бы захотел. Но в том-то и дело, что он не может захотеть. Ну, да это, наконец, и спорно.

Из письма А. С. Суворину. 4 марта 1884 г.

Но ведь и я помню, что говорю (по крайней мере, в области, где я имею кое-что прочно сложившееся). И потому знаю, почему считаю портрет Стрепетовой все-таки серьезным художественным этюдом, несмотря на то, что Вы правы тоже, говоря о портрете. Мне бы следовало свою мысль яснее сказать в то время или, лучше, мне надобно научиться точно вообще выражаться. Я хотел сказать, что когда все те, кто видал живую Стрепетову, сойдут со сцены, то зритель будущего оценит трагизм (слово не только громкое в данном случае) в этом этюде, оценит исполнительную сторону — все детали подчинены общему.

Конечно, портретист обязан ничего не вносить своего в концепцию портрета, а должен, как строгий

ученый, объективно, спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были,— словом, мы оба правы (что Вы правы, это несомненно. Я признаю, но что и в моей идее есть доля резона — это мне кажется). Как портрет вещь Ярошенко оставляет много желать, а как мысль художника, написанная по поводу Стрепетовой,— почти без критики.

Из письма А. С. Суворину. 25 января 1885 г.

О портретах же тенденциозных я, признаюсь, вовсе не слышал, и Вы правы (спасибо Вам), говоря, что то, что кажется тенденциозным, есть только неудачное.

Из письма А. С. Суворину. 26 февраля 1885 г.

## СЮЖЕТНАЯ КАРТИНА

Я всегда любил человеческую голову, всматривался и, когда не работаю, гораздо больше занят ею и, чувствую, наступает время, что я понимаю, из чего это господь бог складывает то, что мы называем душою, выражением, небесным взглядом и всякой другой чепухой (с Вашего позволения); я даже, кажется, понимаю страсти и характер человека... но ведь этого ж мало, ведь я знаю один характер, одно лицо, одного человека, а ведь их надобно заставить встретиться, надобно, чтобы влияние одного отражалось на другом, и обратно, а когда они еще воодушевлены прожитым, тогда может подняться такая драма, что присутствующим становится страшно. Ведь подумайте только, что это такое?

Из письма В. В. Стасову. 19 июля 1876 г.

Теперь другое, так называемый *жанр.* Для нас прежде всего (в идеале, по крайней мере) — характер, личность, ставшая в силу необходимости в положе-

ние, при котором все стороны внутренние наиболее всплывают наружу.

Из письма В. В. Стасову. 9 июля 1876 г.

Говоря о Татьяне[19], Вы очень тонко заметили, что Клодту стоило взять какую-нибудь сцену, чтобы вышла вещь более интересная...

Из письма А. С. Суворину. 27 февраля 1885 г.

Вопрос первый: что такое картина? Такое изображение действительного факта или вымысла художника, в котором в одном заключается все для того, чтобы зритель понял в чем дело <...>

Вопрос второй. При каких условиях картина становится художественным произведением? Художественное произведение, возникая в душе художника органически, возбуждает (и должно возбуждать) к себе такую любовь художника, что он не может оторваться от картины до тех пор, пока не употребит всех своих сил для ее исполнения; он не может успокоиться на одних намеках, он считает себя обязанным все обработать до той ясности, с какою предмет возник в его душе. И когда его дело сделано, то зритель, привлекаемый к картине сначала чисто притягательною внешностью, чем больше смотрит на эту внешность, тем более наслаждается, тем более замечает деталей, а если художественное произведение живописи имеет еще идею, содержание, то удовольствие возрастает и переходит, наконец, в убеждение, что та сторона жизни, какую показывает художник, никакими иными средствами, кроме живописи, и не могла быть передана с большею убедительностью. Такого рода картину вы можете вынуть из общей коллекции, поставить ее отдельно, и в этом случае она не только не проиграет, а, напротив, выиграет. В ней, как в драме, есть начало и конец, а исполнение характеров, отделка предметов всякий раз будут давать новую пищу

человеческому вниманию. Поэтому-то нет достаточного предела в исполнении, и художник всегда будет желать еще более выпукло реализовать людей и природу. Намеки же годятся только для иллюстраций, на что никто и не тратит внимания более 5 минут, совершенно достаточных для уразумения изображения. Если у художника нет стремления оканчивать картину, то или художник сам не любит свое произведение или оно есть плод одной холодной мысли и предвзятых намерений. В обоих случаях цель живописца — не картина сама по себе, а что-то другое. Люди, знакомые хорошо с произведениями живописи практически и теоретически, знают также, что слишком долгое и кропотливое оканчивание часто есть смерть картине, но большой талант тем и отличается от малого, что очень окоро научается и постигает равновесие. Могут быть случаи, заставляющие и великий талант торопиться с окончанием своих произведений, но это не мешает ему производить все-таки свое действие.

Из письма А. С. Суворину. 20 ноября 1885 г.

## ПЕЙЗАЖ

В ряду высоких эстетических наслаждений человека лежит наслаждение природою. Как отрадно, когда все столичное, начиная делом ежедневным, торопливым и оканчивая пылью, духотою, лежит уже далеко за чертою и моих помыслов, прогулок и труда. Завтрашнее утро я уже встречу среди полей и трудящегося русского народа.

Из статьи «Наслаждение природой». 1862—1863 гг.

Что хорошего в самом солнце, как солнце? Свет его на предметах — да, это наслаждение, это поэзия, но само по себе оно слепит — и только. Что хорошего в луне — этой тарелке? Но мерцание природы под этими лучами — целая симфония, могучая, высокая, на-

страивающая меня, бедного муравья, на высокий душевный строй: я могу сделаться на это время лучше, добрее, здоровее, — словом, предмет для искусства достойный.

Из письма И. Е. Репину. 26 марта 1876 г.

Вещи взаимно исключают одна другую или взаимно заменяют. Большую противоположность трудно себе вообразить. Одна — Шишкина — объективная по преимуществу; другая—Ваша — субъективная [20] <...> И как себе Общество хочет, а оно должно будет убедиться, что нет другого выхода, как сделать две первые премии,— иначе невозможно. Что же делать, если Шишкин, наконец, озлившись, выдвинул действительно целый лес внушающих размеров? Что ж делать, если Васильев пропел действительно превосходно про непогоду, случившуюся раннею весною?..

Из письма Ф. А. Васильеву. 22 февраля 1872 г.

И Клодт [21] и Шишкин — оба не стали хуже, а только другие ушли дальше. Но ведь есть же что-нибудь, за что они, особенно Шишкин, знамениты. Еще бы! Конечно, до Шишкина в России были пейзажи выдуманные, такие, каких нигде и никогда не существовало (исключая Щедрина [22] и Лебедева [23], при Александре I).

Из письма А. С. Суворину. 14 февраля 1885 г.

Пейзаж Саврасова [24] «Грачи прилетели» есть лучший, и он действительно прекрасный, хотя тут же и Боголюбов [25] (приставший), и барон Клодт, и И. И. [26]. Но все это деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в «Грачах». Грустно! Это именно заметно особенно на такой выставке, где резко выражается индивидуальность, где каждая картина должна выражать нечто живое и искреннее.

Из письма Ф. А. Васильеву. 6 декабря 1871 г.

Васильев умер на пороге новой фазы развития своего таланта, очень оригинальной и самобытной. Я думаю, что ему было суждено внести в русский пейзаж то, чего последнему недоставало и недостает: поэзии при натуральности исполнения.

Из письма А. Н. Александрову. 11—12 августа 1877 г.

## ОБ ЭТЮДНОСТИ И ЗАКОНЧЕННОСТИ

..Верность впечатления лежит где-то за чертой этюдности. Ах, бог мой, до чего это верно: в этом я ежедневно и ежечасно убеждаюсь.

Из письма П. О. Ковалевскому. 15 апреля 1884 г.

Между этюдами Поленова[27] есть штук 10 превосходных, в специальном смысле, а вообще мы, русские люди, не склонны придавать значения этим вещам; это только Верещагин (знаменитый) сумел заставить взглянуть на этюды с той точки зрения, с какой ему хотелось, а потому мимо.

Из письма А. С. Суворину. 18 февраля 1885 г.

Во-вторых, не думайте, пожалуйста, что Вы можете *легко* улучшить, поправить и, перекомпоновывая, получить еще более интересное. Уверяю Вас — заблуждение. Почему заблуждение, когда Вы чувствуете себя в силах сделать еще более красивое? Я знаю из наблюдений многих годов над композиторами, живописцами и архитекторами,— общее заблуждение: что когда достигнут *смысла, выраже́ния,* то обыкновенно думают, что можно еще это улучшить. Вот эта-то мысль и есть заблуждение. Психологический закон тот, что если данная форма раз выражает задачу, всякая другая только будет хуже. В Вашей форме совершенствование может идти в сторону миниатюрных украшений на данных теперь шаблонах. И еще, что может быть

не хуже того, что есть, это только величина, размер. Если, при вырисовывании и детальной обработке, общее станет чуть-чуть (заметьте: чуть-чуть!) меньше, будет не хуже, а больше — боже избави!

Из письма И. П. Ропету. 30 января 1887 г.

## О ГАРМОНИИ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

Что такое Антокольский? Знаете ли Вы его или не знаете? Видел я его статую [28], то есть фотографию <...>

Вы писали мне, что это самое полное изображение нашего, в XIX веке, представления о нем. Согласен. Хотя между нами еще не решен даже вопрос о том, что такое Христос XIX столетия? Положим, я скажу так: это есть человек из Назарета, человек экзальтированный, почти фанатик, даже совсем фанатик, ничего дурного не сделавший и кроме хороших намерений и любви к богу не питающий, и этот человек связан. Этому представлению статуя в громадной степени отвечает, исключая глаз, несколько традиционных, да следков, решительно каменных, напоминающих Германика. Все остальное — живая, трагическая фигура. Подойдя близко, рассматривая отношения деталей, оказывается: рот живой, характерный, несколько как будто чувственный и с малою дозою свирепости, но решительно могущий принадлежать этой фигуре. Но он находится в противоречии с глазами. Эти части лица просто соединены между собой, а не выросли на лице органически, неизбежно. Если усмирить рот и согласить с традиционными глазами, будет, конечно, хуже. Затем, конец носа чуть-чуть более опущенный, чем нужно, и мясистый кончик, конечно, натурален и принадлежит иудею; я совершенно буду с ним согла-

сен, если найду доказательства, что нос такого покроя может принадлежать человеку высокой нравственности...

Из письма И. Е. Репину. 28 сентября 1874 г.

Итак, попробуем на время удалить то чудесное в глазах, перед которым все останавливаются и приходят в изумление, а взглянем на остальные части лица отдельно и вместе на всю голову[29] (подобного рода операцию выдерживают обыкновенно все великие произведения; а судя по молве, это произведение должно быть великое), и спросим: что это такое?

Прежде всего, внимание наше неприятно поражает тонкий, придавленный, золотушный нос, выпуклые губы, несколько припухшие, и такие же щеки, так что общее впечатление нижней половины лица по выражению напоминает немножко утопленника. Верно ли это? Если верно, то я говорю: подобная конструкция лица никогда не может быть принадлежностью головы, выражающей величие и ум.

Из статьи «За отсутствием критики». 1879 г.

Вы, быть может, заметили на выставке у нас картину Костанди «В люди»[30] — деревенская девка едет в вагоне 3-го класса и смотрит в раскрытое окно. Об этой картинке можно говорить по многим причинам: во-первых, написана она удивительно колоритно, в смысле верности красок, и потом — мотив довольно тонкий. В нем есть национальная черта: литературно-художественность, но в такой безобидной для обеих сторон пропорции, что можно было бы эту вещь назвать картиной, будь там потверже рисунок головы, а главное, если бы тип был бы из тех, которым можно навязывать задумчивость о будущем, а то она уж очень Афимья или Акулина.

Нет спора, в жизни с таким носом можно глубоко чувствовать и задумываться, но для картины — подо-

зрительно. А написано прекрасно. Свет в окнах — до обмана, серые тоны вагона легки, синяя рубашка — прекрасно!

Из письма А. С. Суворину. 20 февраля 1885 г.

## О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВАХ ЖИВОПИСИ

### РИСУНОК

*Рисунок в тесном смысле* — черта, линия, внешний абрис; в настоящем же смысле это есть не только граница, но и та *мера* скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности. Слишком углубленные впадины или излишне выдвинутые возвышенности суть погрешности против рисунка. Совершеннейший рисунок будет тот, в котором плоскости и уклонения форм верно поставлены друг к другу, и величайший рисовальщик будет тот, кто особенность всякой формы передает столь полно, что знакомый предмет узнается весь по одной части. Рисунок чаще достигает объективности, нежели краска.

Из письма А. С. Суворину. 18 февраля 1885 г.

...Недостаток колорита поддается больше культуре, а если и не поддается, то и без него главные свойства живописи могут дать все, что нужно. Недостаток колорита, собственно говоря,— внешний недостаток, недостаток наряда, перьев для привлечения на себя внимания, тогда как недостаточное чутье формы лишает человека возможности владеть выражением лица. У тех, кто призван к живописи как искусству передавать внутренний мир человека внешними формами,— чувство волнующейся и движущейся линии и формы ужасно развито. Человек, так сказать, с этим рож-

дается, и этому не учатся. Учатся общим размерам, отношениям, пропорциям человеческого тела, до некоторой степени учатся взаимодействию форм, то есть механике движений, но никто не может научить другого почувствовать, на сколько минимальных линий одна плоскость выше или ниже другой или под каким углом (до известной степени) одна плоскость наклонна к другой. Начинающему (если он сам не увидит и не почувствует) можно указать, объяснить, и он воспримет умом, до известной степени, но все его усилия практически приложить к делу не увенчаются успехом, и никогда этим он не овладеет, если чувство к тому в нем отсутствует. Повторяю, с этим родятся. И если этим качеством кто обладает, он, стало быть, обладает самым могущественным средством живописи, и только тому может быть доступно решение высших живописных задач.

Из письма А. С. Суворину. 20 ноября 1885 г.

Рисунка, так сказать, никто не видит (это скрытый фактор), а внешность картины — все.

Из письма А. С. Суворину. 18 февраля 1885 г.

## КОМПОЗИЦИЯ

Слово *«композиция»* — слово бессмысленное в настоящее время. Композиции именно нельзя и не должно учить, и даже нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное. С этого только момента начинается для него возможность выражения, подмеченного по существу; и когда он поймет, где узел идеи, тогда ему остается формулировать, и композиция является сама собою, фатально и неизбежно, именно такою, а не другою — словом, в этой последней части произвол менее всего терпим в настоящее время.

Из письма А. С. Суворину. 18 февраля 1885 г.

## КОЛОРИТ

Колорит в более *обширном смысле* — общая гармония целого полотна, гармония не выдуманная, а отвечающая законам сочетания дополнительных цветов. Но колоритом называют иногда также и способность подбирать цвета, как букет (Маковский Константин) [31] — это низшая степень чувства колорита. Чаще всего слово «колорит» Д. В. Григорович употребляет в этом последнем смысле. Он полагает, что Маковский прирожденный колорист; по общепринятому же мнению художников, Маковский — красочен.

Художник-колорист в настоящем смысле слова будет тот человек, который находит на палитре именно тот тон и цвет, какой в действительности есть, или какой он большему числу людей кажется.

Из письма А. С. Суворину. 18 февраля 1885 г.

Затем волей-неволей, надо сказать о Куинджи [32] — по порядку так выходит. Его «Лес» имеет много сказочного, даже какую-то поэзию, хотя многого я не понимаю или не могу вынести, что-то в *его принципах о колорите есть для меня совершенно недоступное:* быть может, это совершенно новый живописный принцип, быть может, эти краски суть наиболее верные, с научной точки зрения, потому что, когда читаешь ученый трактат о цвете, спектре, то имеешь дело с чем-то совершенно незнакомым для человека, с чем-то никогда не встречающимся между впечатлениями, полученными нашими глазами от действительности.

Из письма И. Е. Репину. 26 марта 1876 г.

Объективный колорит так же редко встречается, как и беспристрастие. Под тоном в живописи разумеют или цветность, или силу (то есть пропорциональное отношение цвета к полутонам и теням); чаще же всего под тональностью подразумевают и то и другое вместе.

Из письма А. С. Суворину. 18 февраля 1885 г.

...Колоритность не зависит от большего или меньшего количества красок; можно иметь на палитре все краски, какие есть, и писать однотонно; и обратно, немногими красками можно получить множество разнообразных нюансов, все равно как в математике, в перестановке цифр.

Из письма А. С. Суворину. 16 февраля 1885 г.

## О КРИТИКЕ

Когда русское искусство дождется своего Белинского? А как трудно, как трудно художнику у нас, это невероятно! Всюду повальное помешательство в среде художников, нет голоса, достаточно авторитетного, чтобы вывести из мрака всех потерявшихся и потерянных. С одной стороны, чиновник, напортивший и погубивший будущность искусства, с другой — алчность голодных и слабых натур делает и жизнь и труд почти невозможными. Все так грубо кругом, так мало нужды в интересах несколько высшего порядка, чем интерес желудка, чина, улыбка особы, что бежал бы вон, далеко и без оглядки... Но куда? Вот вопрос.

Из письма П. М. Третьякову. 9 ноября 1874 г.

Когда какое-либо явление в области искусства настолько овладевает общественным вниманием, что всякий старается увидать его лично, чтобы убедиться в справедливости молвы, и когда, к тому же, художественному произведению предшествует слава самого автора, тогда естественно ожидать, что критика скажет о нем свое трезвое слово, объяснит его достоинства и причину успеха и тем сделает наслаждение более осмысленным (как оно и должно быть в обществах цивилизованных) или же, наоборот, в случае недоразумения со стороны публики объяснит явление отри-

цательным путем и таким образом поставит на свое место обе стороны.

Из статьи «За отсутствием критики». 1879 г.

У критика одна мерка — идеал, и идеал, захватывающий дальше всего, куда художник достигал когда-либо. И потом приложить этот размер к нашим делишкам и посмотреть, что выходит. И что выходит по сравнению, то и следует сказать резко, сурово и без цветов. Оно немножко похоже на холодный душ, но здорово для художника. И потом о разных художниках можно и следует говорить различно. Чем выше художник, тем суровее тон, тем беспощаднее критика. А, впрочем, может и не так. Может быть, художник нуждается не в такой критике. Не знаю, я говорю о себе или, лучше, я говорю не вполне все, что думаю. Мне бы хотелось (да, вероятно, и Вам тоже), чтобы критика *понимала* художника и *любила* бы его. Обладая двумя этими качествами, критика будет иметь в виду только пользу и одну пользу искусства. И тогда — знание и понимание дела не позволят спускать уровень требований, а любовь смягчит суровость, оправдает художника и найдет постоянную причину недочетов.

Из письма П. О. Ковалевскому. 1 января 1885 г.

Я не могу допустить мысли, чтобы все, пишущие в защиту Академии, были подлецы сознательные, чтобы они за очевидное вознаграждение писали в духе, убийственном живому искусству, чтобы они за деньги поддерживали Академию; нет, они в самом деле так и думают, как пишут, только думают-то они невежественно <...>

Вы скажете: «Я это говорил и указывал». А я Вам отвечаю: «Нет, не говорили, то есть не написали на эту тему сочинения, а это необходимо». Это нельзя только сказать, необходимо доказать. Ну, а доказа-

тельства всегда по необходимости пространны, потому что во что человек раз поверит, то входит во все тончайшие изгибы его мозга и связывается со всеми психическими отправлениями. Все равно, ложное убеждение или истинное, оно одинаково проникает все фибры существа: поэтому необходимо вытравить ошибки из всех закоулков. Вы только что сказали верную мысль, но она столь нова, что об этом никто, положим, не думал еще. Попробуйте собеседника убедить. Вы протолкуете неделю и не выбьете старого. Через год смотрите: ваш адепт пробует связать ваше новое со старым своим хламом. А ведь он искренно соглашался когда-то с вами. Очевидно, остались старые теории и преблагополучно живут себе.

Из письма В. В. Стасову. 16 июля 1886 г.

Расскажу в заключение курьез, который со мной случился, благодаря чтению статей Худ. А. Лед.[33]. Перечитав их несколько и наткнувшись на какие-то непонятные мне технические слова, я догадывался, что критик, должно быть, знаток малярного дела: он, как свой человек, так и сыплет словами: блики, тени, полутоны, лепка и проч. и проч., что хотя и очень редко, но все-таки встречалось, сколько помнится, в статьях прежних критиков, и потому я еще держался на уровне последнего просвещения, но в последнем его фельетоне, по поводу 10-й передвижной выставки, я наткнулся на одно такое выражение, которое понять собственными усилиями, к сожалению, не мог, и должен был отправиться в Москву к знакомому художнику.

Говоря о какой-то картине Бодаревского[34] (кстати, что это за Бодаревский?), который написал пейзаж лучше Куинджи, и тот же самый, который изображен известным художником, критик говорит, что Куинджи свою картину «залессировал белилами с брамротом». Я просто, признаюсь, рот разинул от удив-

ления: что это за штука такая?!! Положим, белила — краска, но что такое за брамрот? Неужели тоже краска? Ну, а залессировал? Признаюсь, я подумал прежде всего, что это какое-нибудь новое слово в литературе, и, значит, как же я отстал! Я чувствовал, что в этом узле разгадка падения Куинджи и что не сделай он этого непростительного проступка, его картина была бы хороша. Делать нечего, поехал в Москву. Когда я художнику задал вопрос: хорошо ли или худо залессировать белилами с брамротом картину, то он до такой степени посмотрел на меня удивленно, что я подумал, что ну, конечно, и он не знает: очевидно, в Москве все отстали от искусства. Понемногу, однако ж, мы столковались, и я кое-что узнал, хотя не вполне (ради бога, ведь это интересная вещь,— узнайте там, у себя, поподробнее эту интересную штуку), потому что — я узнал только, что слово «залессировать» означает какую-то манипуляцию, «брамрот» действительно краска, но почему от смешения этих двух злосчастных красок портятся картины художниками, даже специалист не мог с достаточной убедительностью мне объяснить. Узнайте там, в Петербурге, пожалуйста, об этом досконально и сообщите мне. Это штука, должно быть, интересная! Да-с, это не то, что прежде. Прежде, бывало, критики взывали к общим законам изящного и старались действовать на убеждения: теперь эти церемонии бросили, теперь выступил свой человек, и знает, о чем он говорит, а с публикой и вообще с людьми несогласными не разговаривает, как с людьми образованными, а прямо изрекает, что все пишущие и писавшие об искусстве иначе, чем он, Худ. А. Лед., суть глубокие невежды! Храбро! Вы знаете, что у меня была слабость всегда к храбрецам всякого рода, но храбрец «Петербургских ведомостей» особый. Он, очевидно, считает себя настоящим художественным критиком. Сколько он раздает советов художникам, вроде бликов и теней! Он

полагает себя тем смелее, что его до сих пор не поймал еще никто за шиворот и не выбросил из литературы.

Из статьи «Русские художественные критики». 1882 г.

Вы сильны, когда берете общие положения, одинаковые для всех родов искусства, и тем-то статья о Репине и хороша, что она все специальное минует, а между тем я еще не слышал, чтобы кто-либо из художников отозвался о статье неодобрительно. Решительно все в один голос говорят: «Вот это так, это дело». Нам именно не нужны ученые критики, которых мы уже так много слышали. Что же касается... то его мнение (особенно поправка репинской композиции и совет переставить фигуры) указывает, что он хлебнул когда-то из специального кувшинчика, и, несмотря на скромность и добросовестность, он все-таки считает свои мнения очень верными... для себя. Притом так как он хлебнул очень немного, то я утверждаю, что он знает не то, что нужно. Замечание, что Иван Грозный мал, кажется верным для людей, знающих рисунок чуть-чуть, а также и для людей, вовсе не знающих рисунка. Первые неспособны убедиться, что они ошибаются, вторые же часто исправляют свои ошибки без труда, если станут наблюдать. Какой бы величины человек ни был, он может при исключительных случаях съежиться, так что всем он покажется несоразмерно малым, кроме людей, хорошо знающих рисунок и механику человека.

Из письма А. С. Суворину. 13 февраля 1885 г.

Вы признали за художником права на творчество в такой же мере, как и за писателем, и отсюда неисчислимые последствия. Художественные же критики критиковали самый холст, да еще высокомерно. Вы разбираете идеи художника, его голову — вот что важно и, повторяю, нужно.

Из письма А. С. Суворину. 21 февраля 1885 г.

# О ВЕЛИКОМ ИСКУССТВЕ ПРОШЛОГО

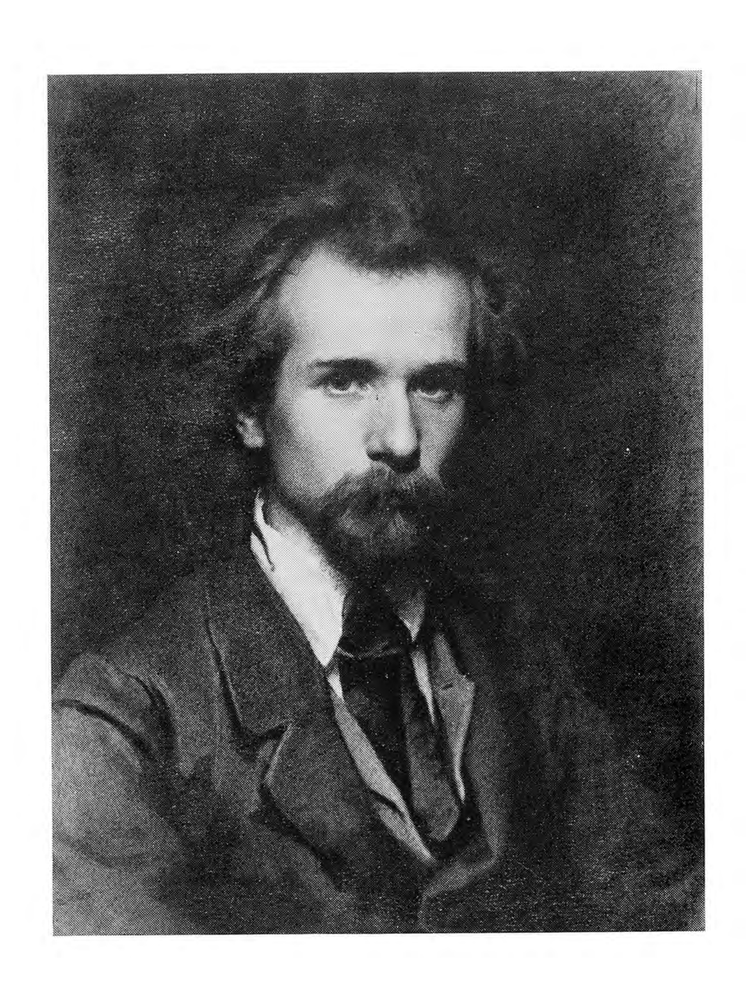
## О НОВОМ И СТАРОМ

Это одна сторона. Теперь другая: «новое искусство». Что же это за штука такая, объясните, пожалуйста. Хотя я и сказал раньше, что я Вас понимаю вполне, но, быть может, и не понимаю. Быть может, когда Вы выскажетесь возможно пространно и терпеливо, то мы и разойдемся. И почему именно новое и есть настоящее? Нет, конечно, и, очевидно, нет. Потому что тогда пришлось бы допустить абсурд. Итак, какое же искусство настоящее? Вы видите. что я предпочел бы в интересах дела выбросить из Вашего лексикона слово «новое искусство» и заменить его словом «настоящее», в отличие от фальшивого. Как только перестановка эта произойдет, так сейчас же наступит и большая ясность понимания. Настоящее могло быть и сто лет назад, а фальшивое произрастать в 60-х годах. Словом, необходимо до очевидности разжевать вот что: при таких-то и таких-то условиях (климата, почвы, администрации) искусство растет хорошо и бывает наиболее искренно, а стало быть, и настоящее; при других же — неизбежно растет одна фальшь.

Из письма В. В. Стасову. 16 июля 1886 г.

Вы упомянули о моей статье по поводу Макса и говорите, что мне все что-то мешает совлечь с себя ветхого человека, что я входил в компромиссы, что, высказывая новое, в то же время оглядываюсь и т. д. Позвольте. Во-первых, я вовсе никогда не понимал, когда говорили о передовом, о новом, как о хорошем или лучшем непременно, а старое — есть непременно нечто, ничего не стоящее и т. д. Словом, новое есть желательное, но что именно новое, это обыкновенно так и оставалось неразобранным. Я признаю между новыми и старыми людьми (и их делами) тех лучшими и даже хорошими, которые понимали окружающие обстоятельства, потребности своего времени и верно формулировали эти бесформенные стремления. Не всегда новое есть лучшее. Несомненно, что последний выпуск пенсионеров Академии есть новый, но есть ли он лучший? И будут ли из него истолкователи наступающего будущего? Ведь этак Перов, этот старик перед теперешними молодыми, есть представитель прогрессивного начала действительного. Я не думаю, чтобы Вы нуждались в лекциях подобного рода, и не для того я об этом заговорил, а только для того, чтобы оправдать свой прием в статье по поводу Макса. Вы упрекаете меня, что я говорил об Юпитерах, Аполлоне и прочей ветоши? Да, я говорил, и теперь не отступаю ни от одной мысли, тогда высказанной, но только то, что я говорил, было не все, что я думаю, да всего, что я думаю, и говорить тогда было некстати. Я продолжаю серьезно думать, что Юпитер и Аполлон суть великие олицетворения абстрактных представлений человечества в первую молодую пору жизни ума и сердца: что Юпитер, Аполлон, Милосская Венера суть действительно высокие художественные произведения, а что «Христос» Макса не есть продукт творчества, подобного творчеству древних.

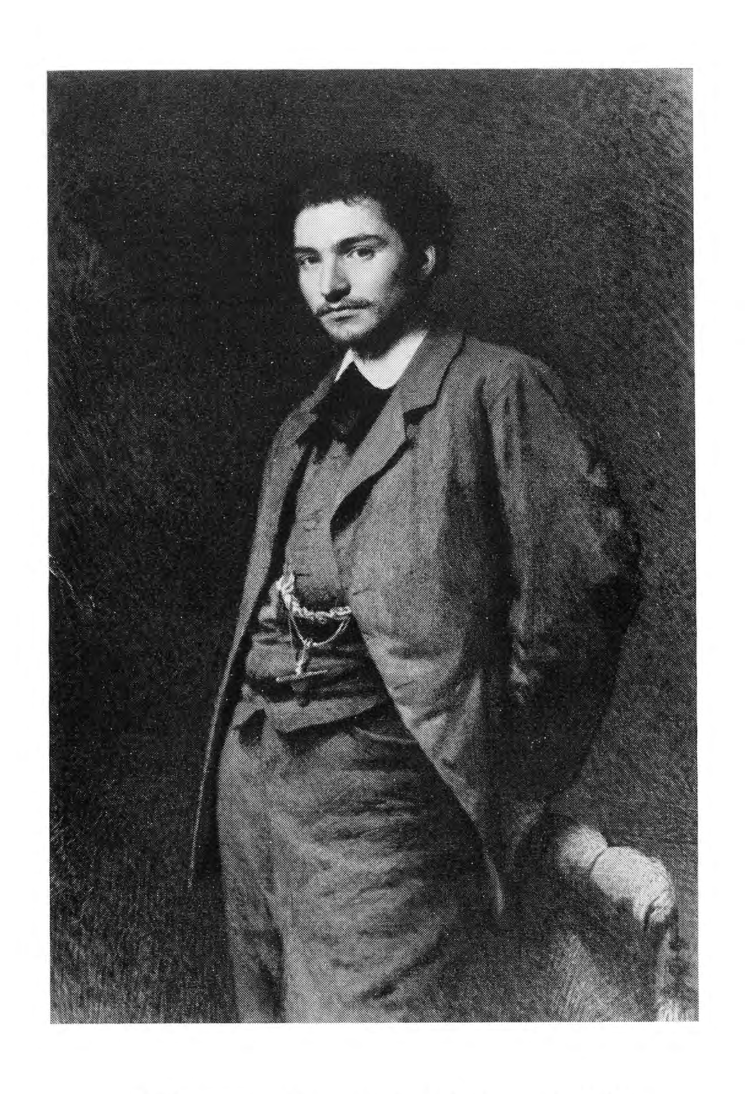
Из письма В. В. Стасову. 30 апреля 1884 г.



*1. Портрет художника П. П. Чистякова. 1861*



*2. Портрет художника К. А. Савицкого. 1871*



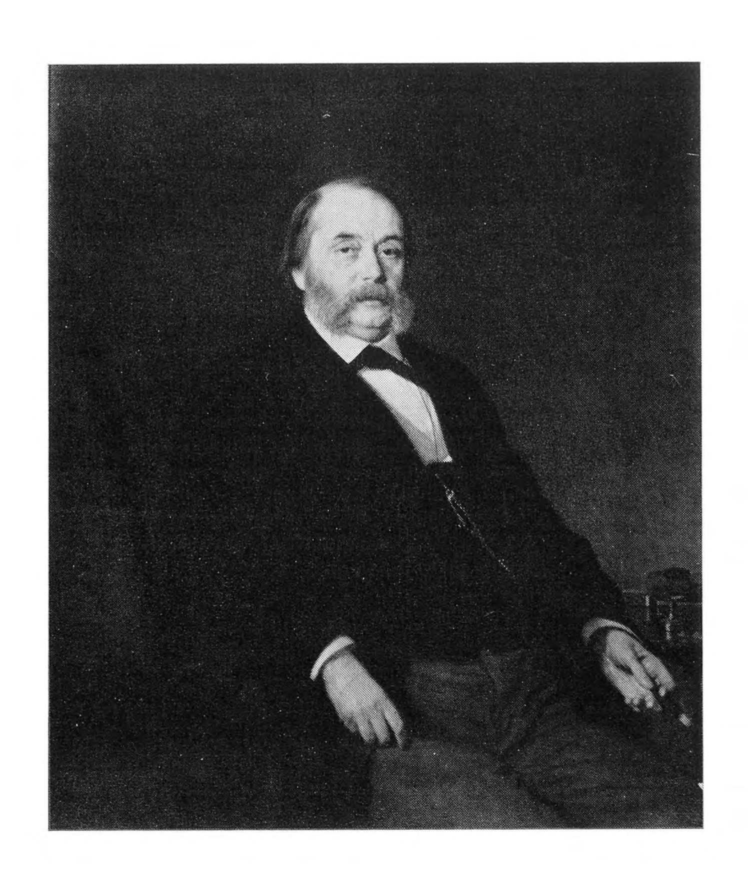
*3. Портрет художника Ф. А. Васильева. 1871*



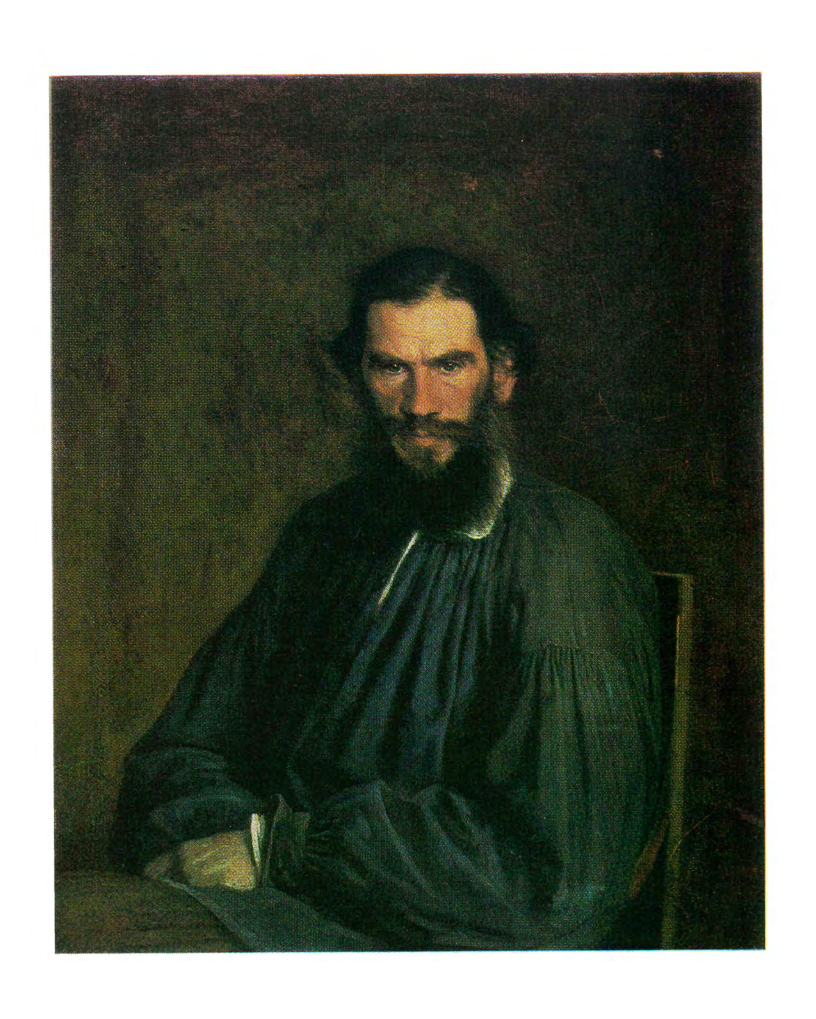


*4. Портрет художника М. К. Клодта. 1871*

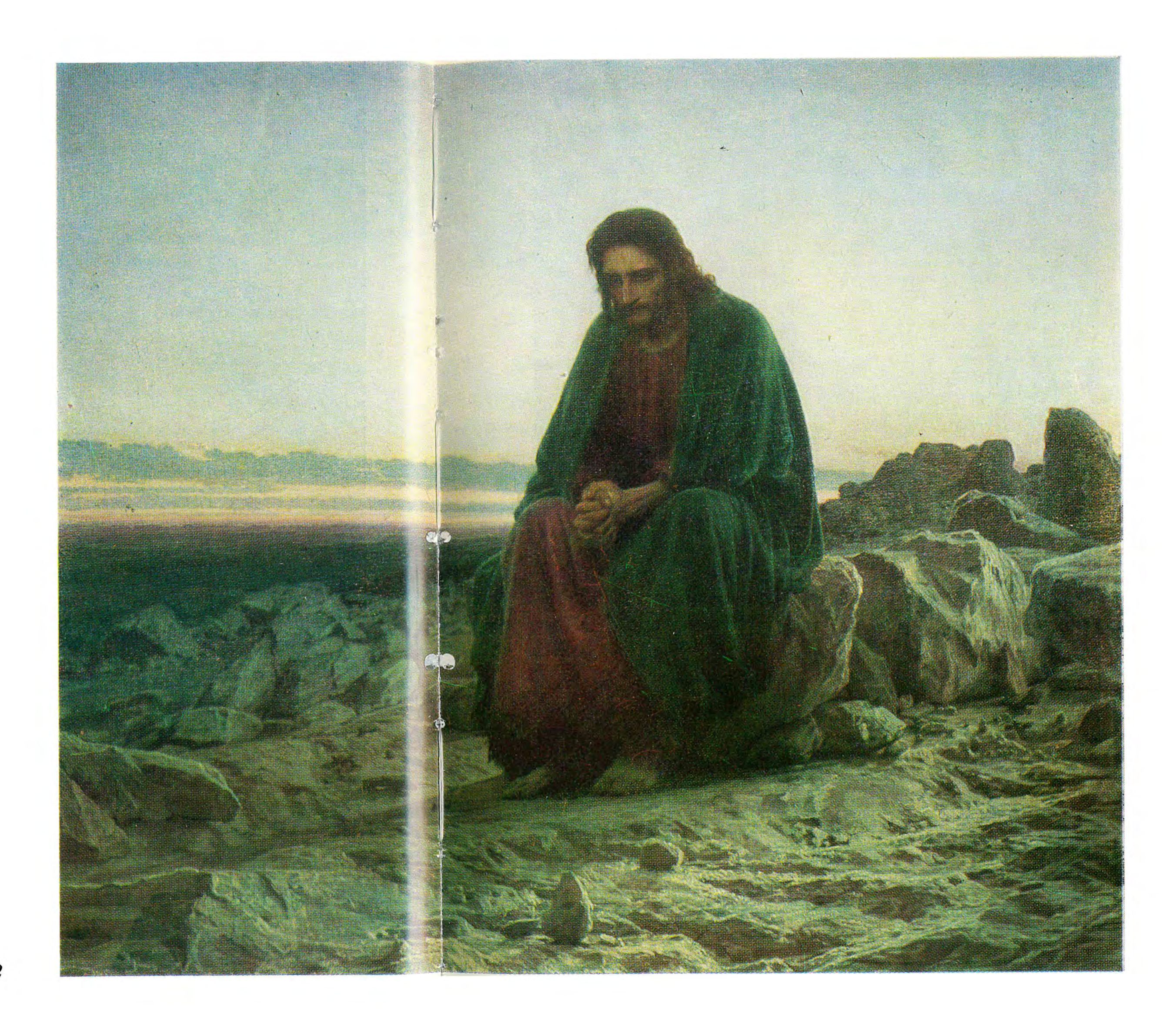
*5. Портрет художника Г. Г. Мясоедова. 1872*



*6. Портрет писателя И. А. Гончарова. 1874*



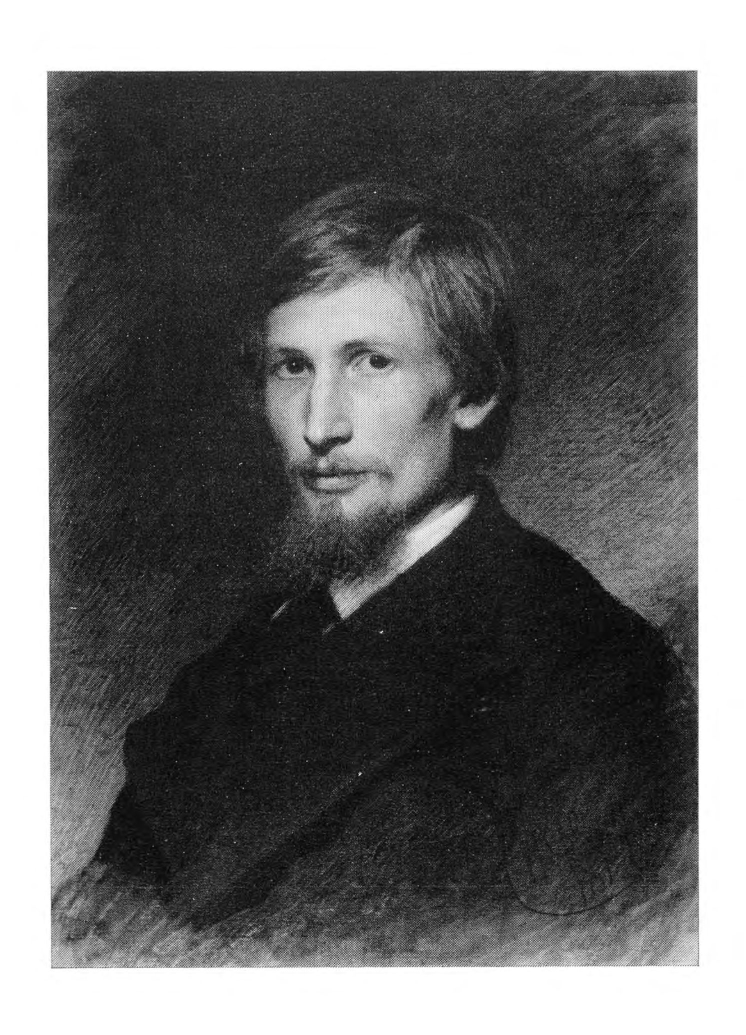
*7. Портрет писателя Л. Н. Толстого. 1873*



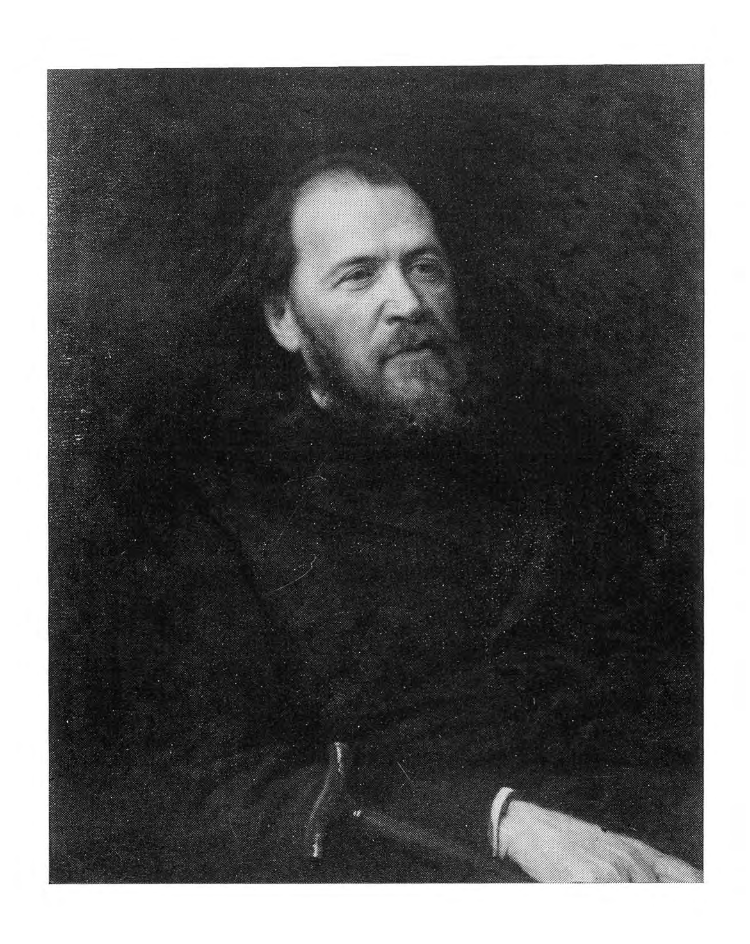
*8. Христос в пустыне. 1872*



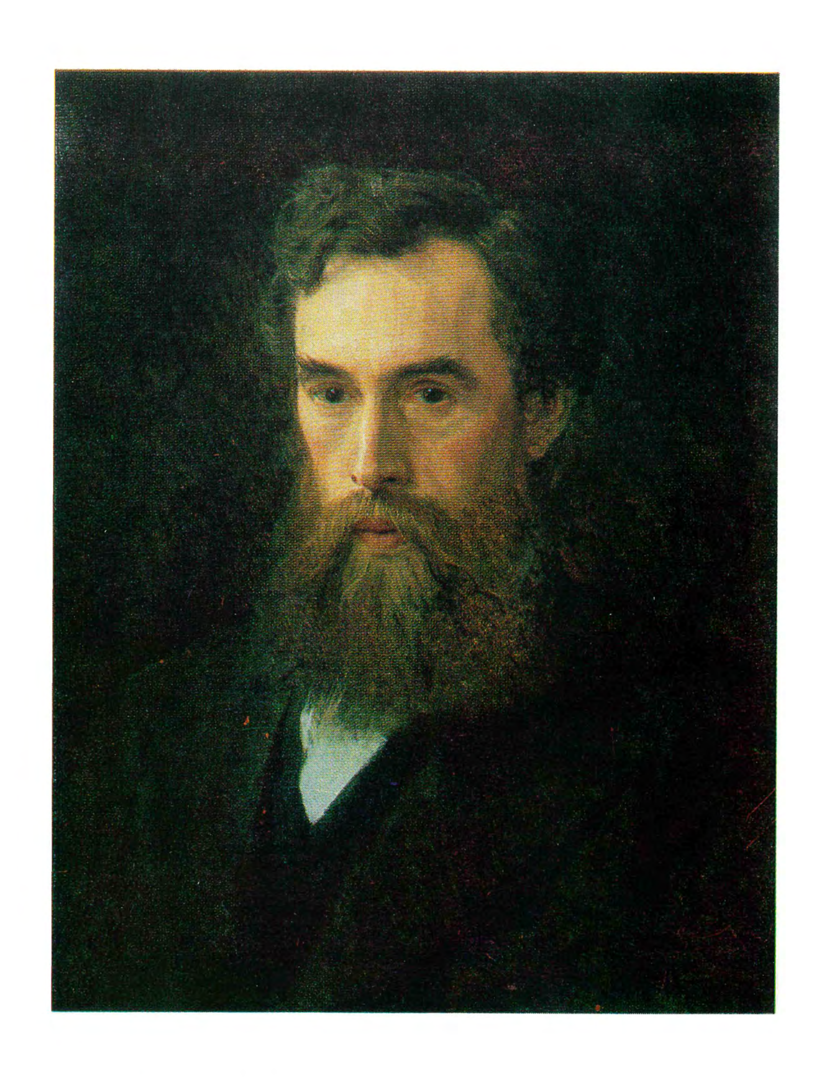
*9. Портрет художника Н. А. Ярошенко. 1874*



*10. Портрет художника В. М. Васнецова. 1874*



*11. Портрет поэта Я. П. Полонского. 1875*



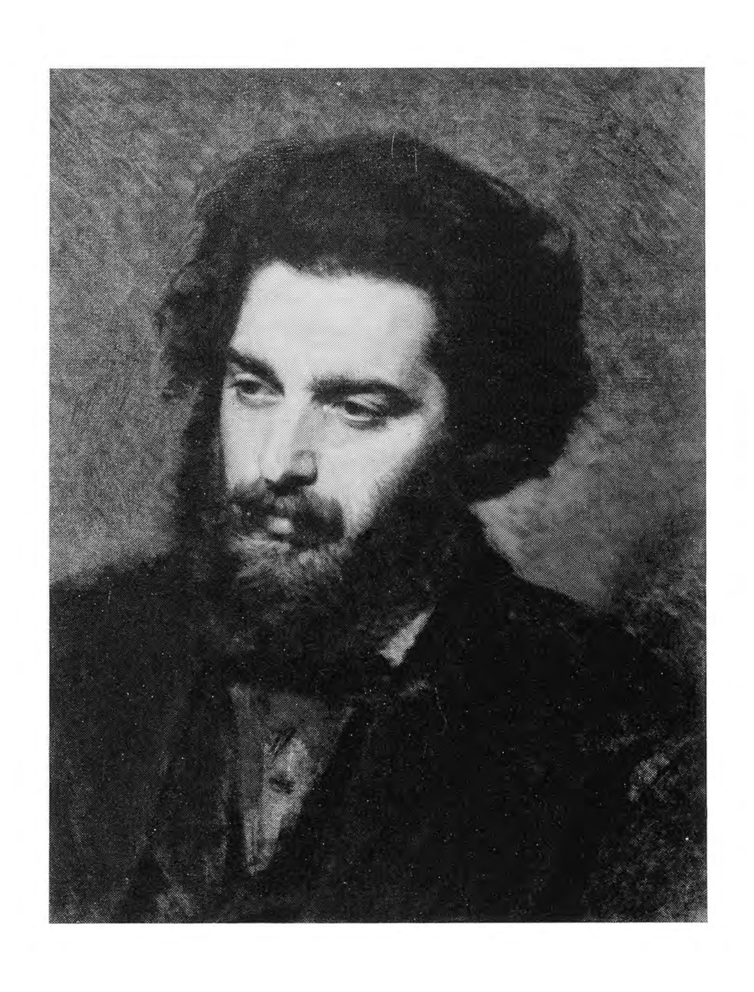
*12. Портрет П. М. Третьякова, основателя галереи. 1876*



*13. Портрет писателя Д. В. Григоровича. 1876*

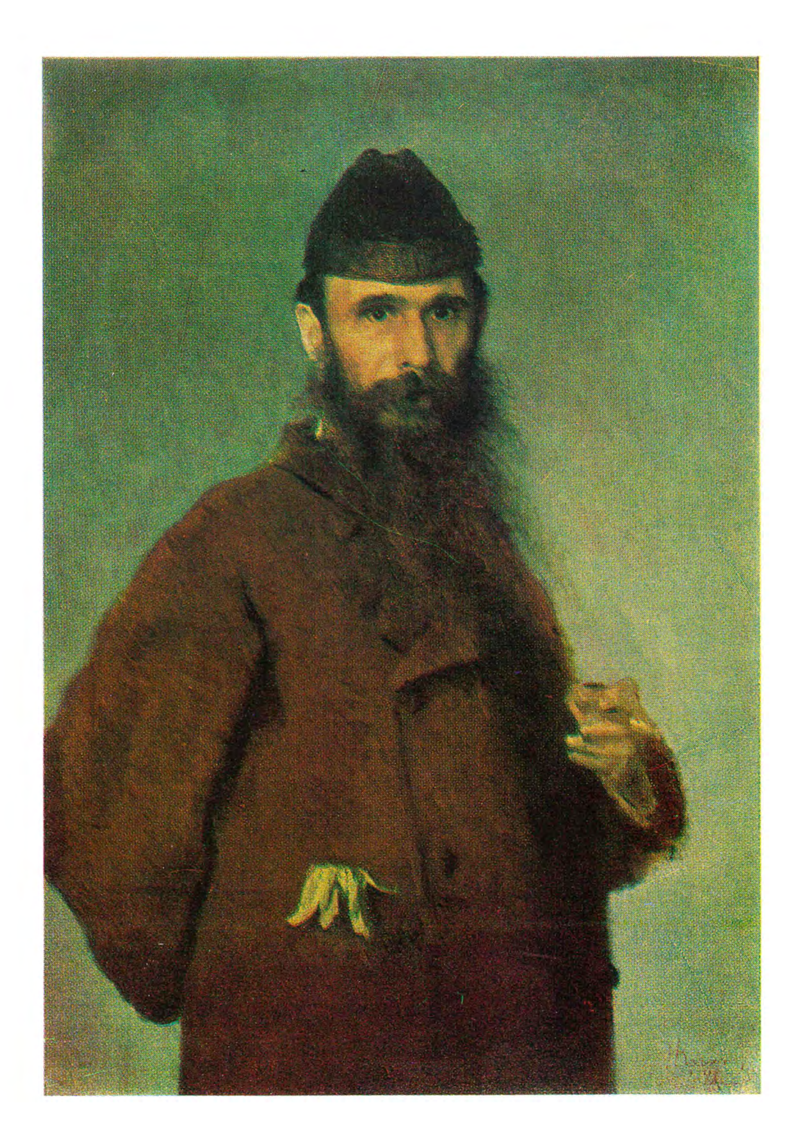


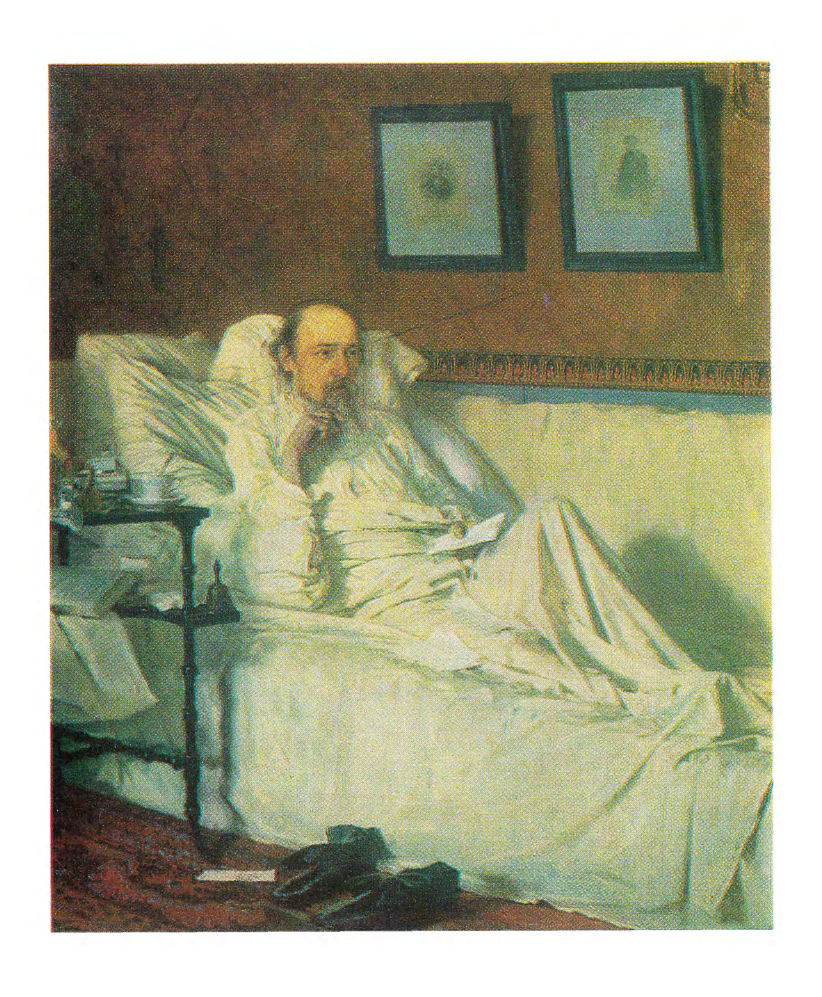
*14. Портрет скульптора М. М. Антокольского. 1876*



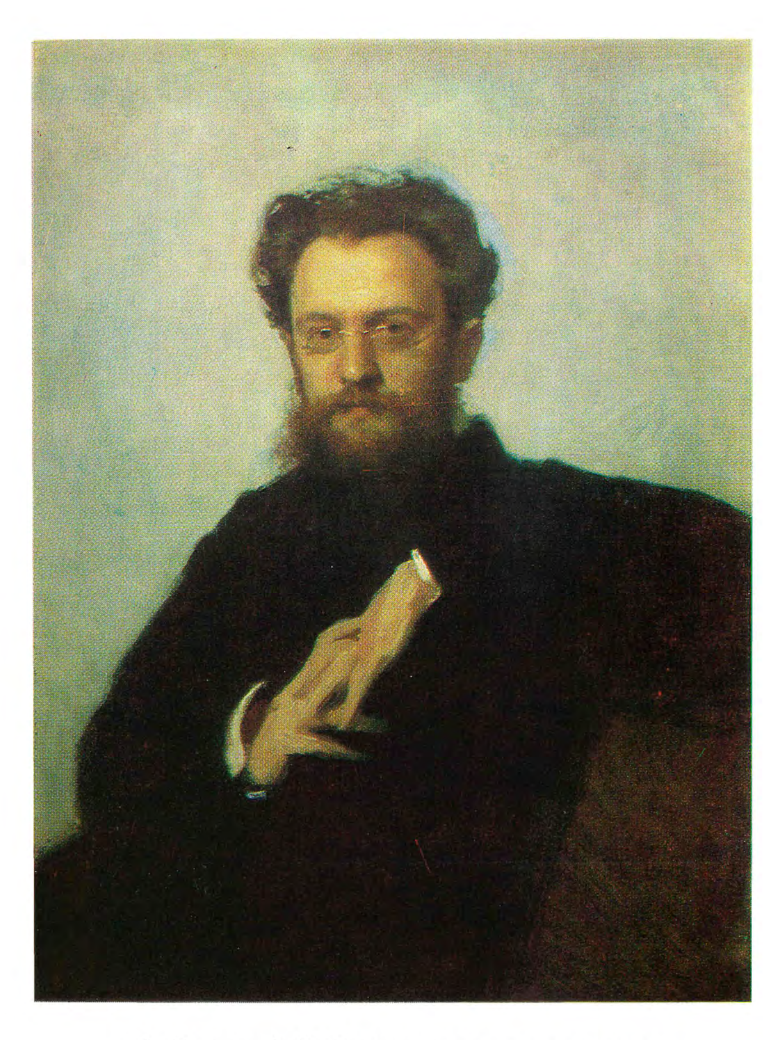
*15. Портрет художника А. И. Куинджи. 1877*

*16. Портрет художника А. Д. Литовченко. 1878*





*17. Некрасов в период «Последних песен». 1877*

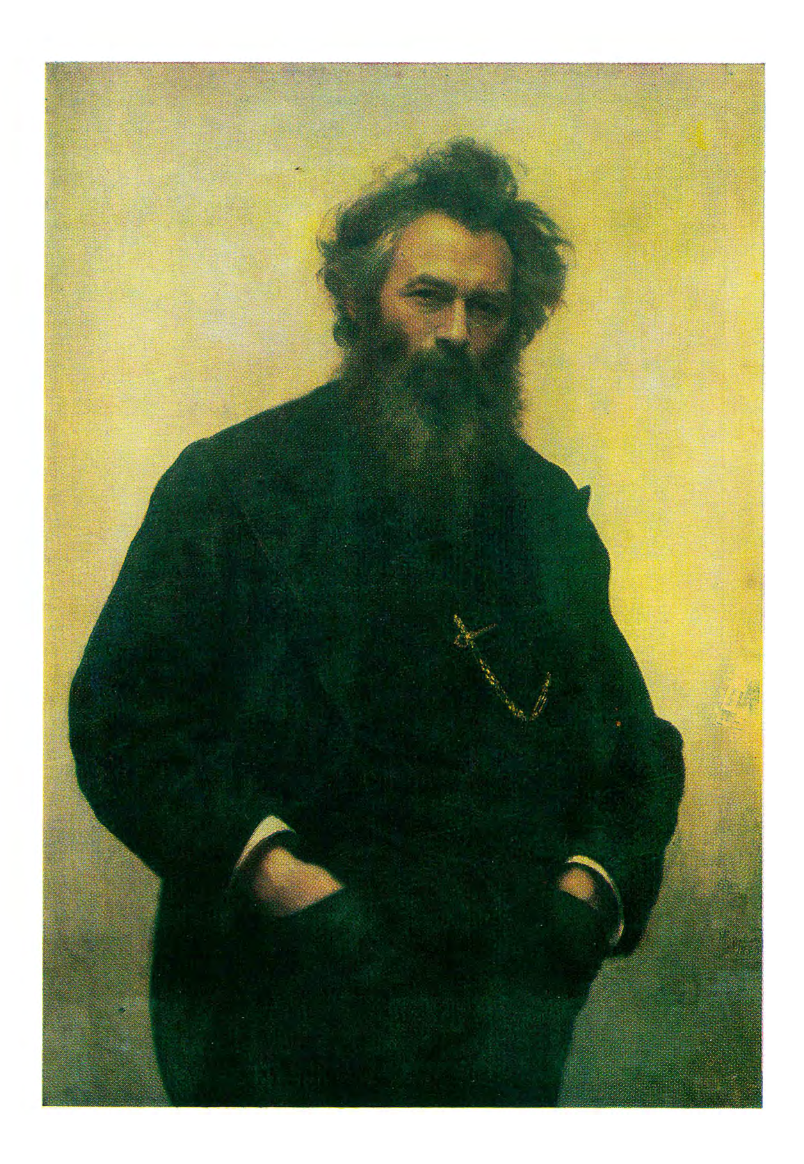


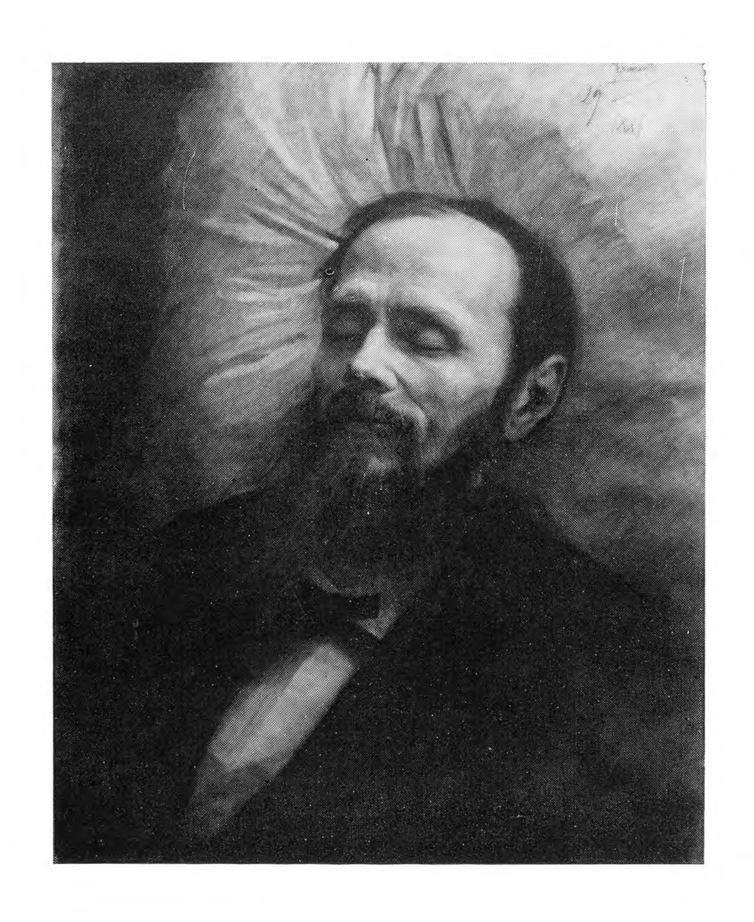
*18. Портрет А. В. Прахова, историка искусств и художественного критика. 1879*



*19. Портрет С. Н. Крамской, жены художника. 1879*

*20. Портрет художника И. И. Шишкина. 1880*

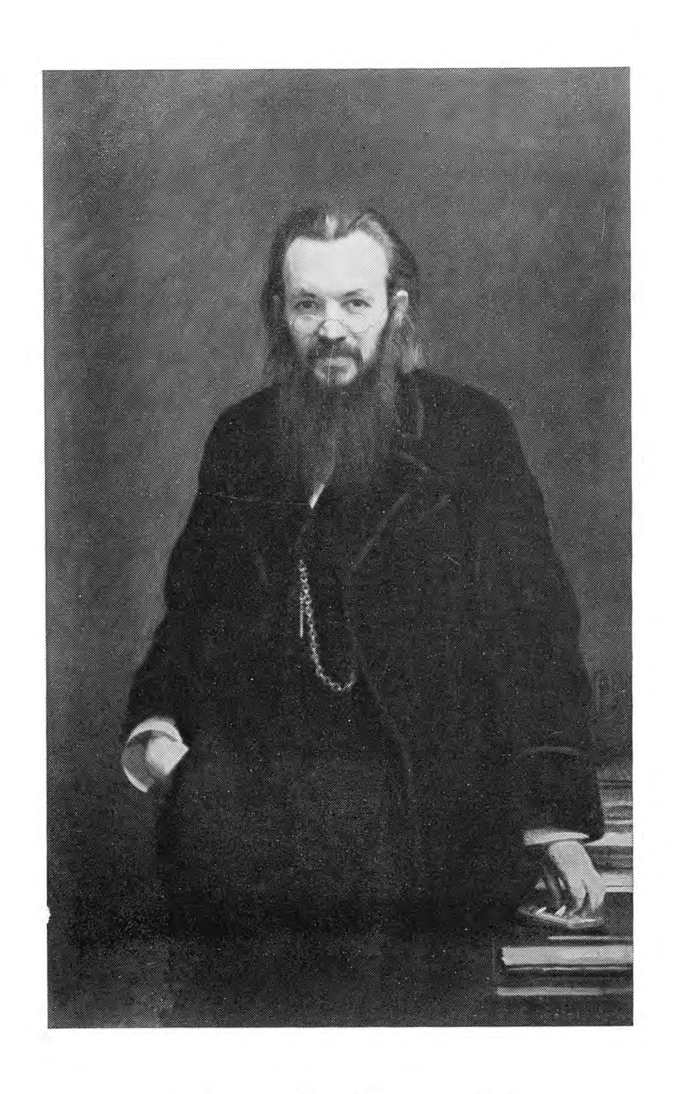




*21. Ф. М. Достоевский на смертном одре. 1881*



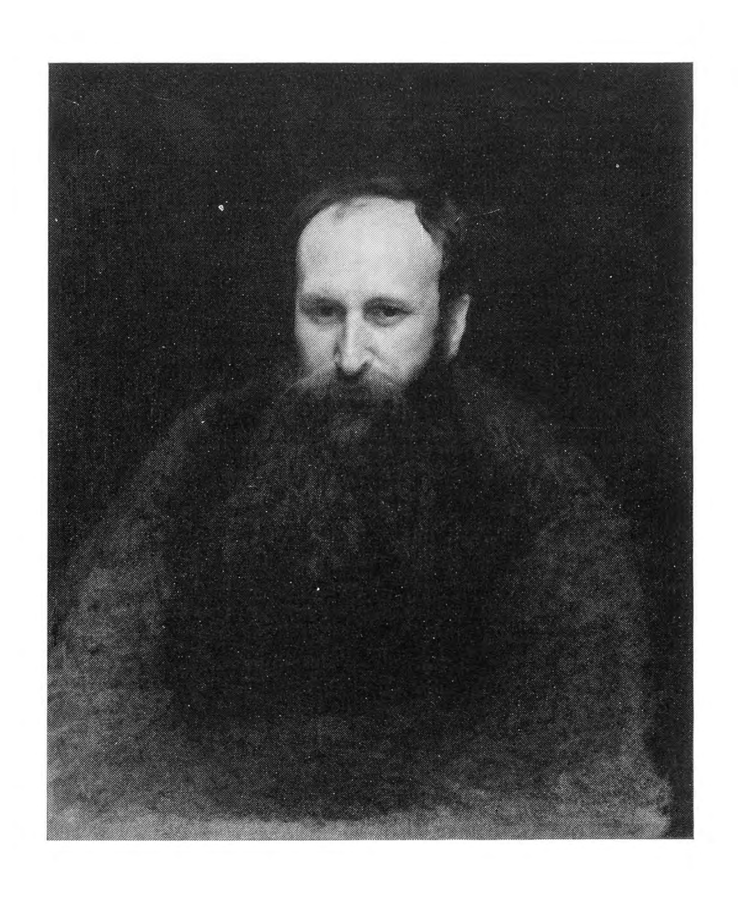
*22. Портрет писателя М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1879*



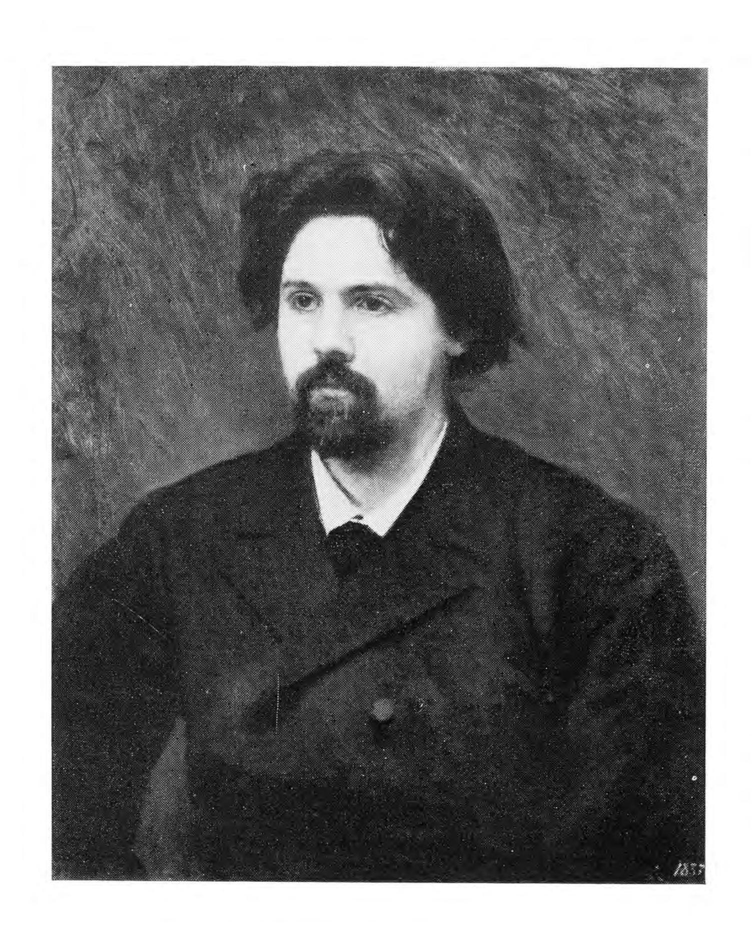
*23. Портрет А. С. Суворина. 1881*



*24. Неизвестная. 1883*

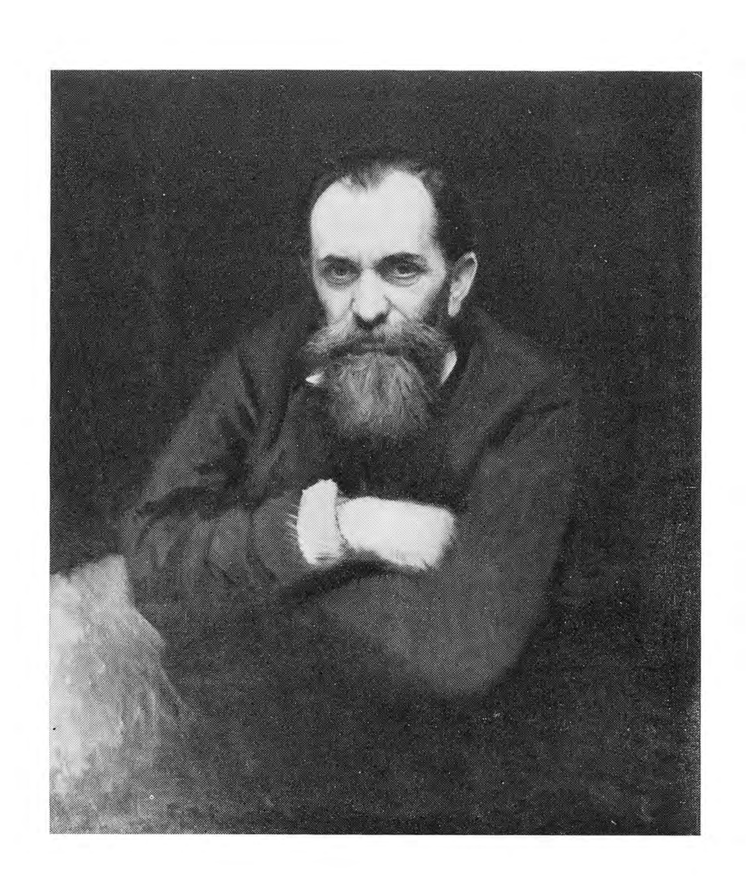


*25. Портрет художника В. В. Верещагина. 1883*



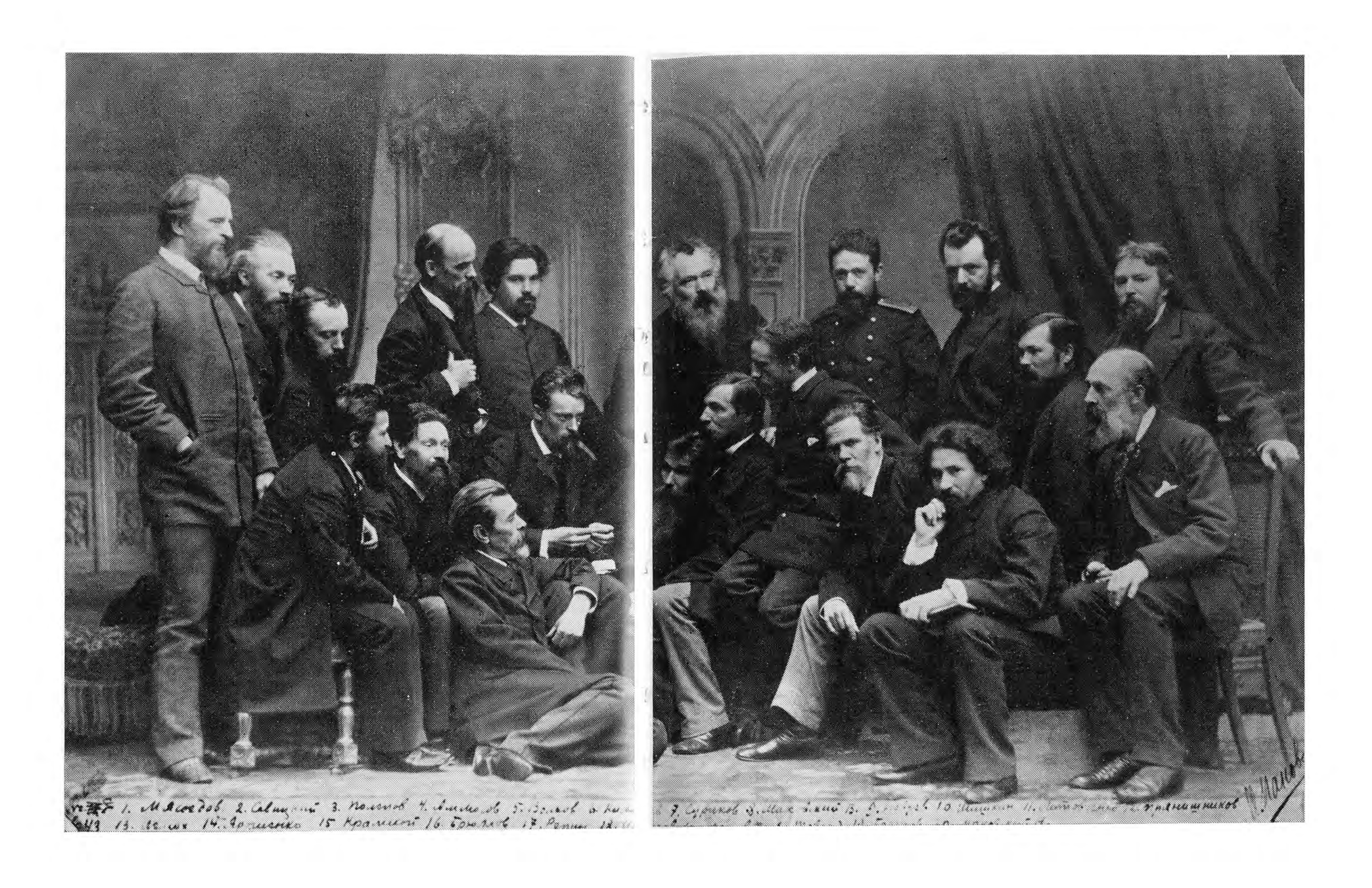
*26. Портрет художника В. И. Сурикова. 1887*



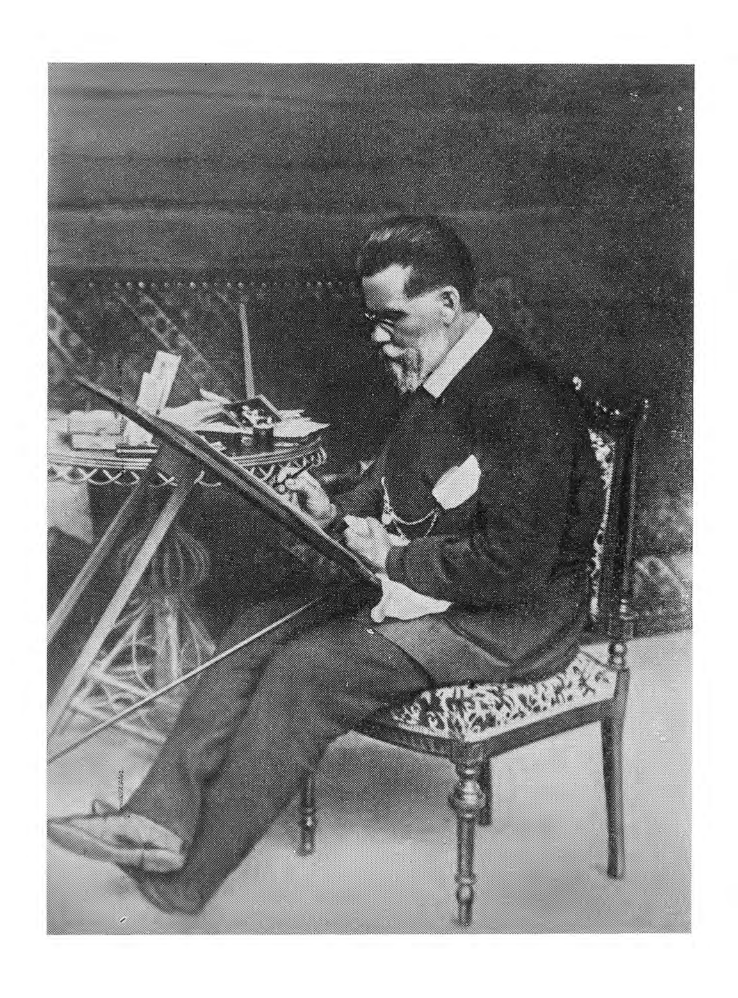


*27. Неутешное горе. 1884*

*28. Портрет художника В. Г. Перова. 1882*



*29. Группа художников — членов Товарищества передвижных художественных выставок. Фото*



*30. И Н. Крамской за работой. Фото*

## ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ[35]

Мне бы специально хотелось, например, услышать от Вас кое-что о Венере Милосской (она до Коммуны стояла в Лувре, внизу). Ведь вот как странно выходит: тут щемит сердце от разных проклятых современных вопросов, от самых свежих жизненных волнений сегодняшнего дня, а он — о Венере Милосской! Но так как Вы ее видели уже, вероятно, и, стало быть, имеете определившийся взгляд, то, говоря о ней, я не рискую забегать вперед. Дело в том, что мне сдается, будто особа эта есть нечто такое, чему равного я указать не могу ни на что. Ей все позволено, и она все себе позволяет, но в то же время она ничего не сделает такого, что было бы недостойно существа высшего порядка,— словом, это богиня настоящая и в то же время реальнейшая женщина. Не знаю, что Вы скажете, и так ли это, но впечатление этой статуи лежит у меня так глубоко, так покойно, так успокоительно светит чрез все томительные и безотрадные наслоения моей жизни, что всякий раз, как образ ее встанет передо мной, я начинаю опять юношески верить в счастливый исход судьбы человечества. Вот какой высокий слог! А ведь я, право, старался сказать, что думаю и чувствую. Не шутя, ни одно произведение так высоко на меня не действовало, а оно, как Вам известно, только красота, и ничего больше, да еще женская красота, а ведь у меня относительно этого кровь рыбья. Черт знает, что такое. Что там сидит, да еще сидит ли, полно, быть может, это все критики напели; это все когда-то, кому-то показалось, и все пошли, как бараны за вожаком, твердить и восхищаться. Но нет, что бы там ни было, как бы Вы ни думали, как бы ее новое и грядущее время ни развенчало, а я не могу отделаться от этого образа. Я многое почти забыл уже, что видел, а эта — как теперь стоит передо мною живая, и я смотрю на нее, вижу всю до мельчайших подробностей, вижу да-

же, как она дышит. Впечатление не потускло и не ослабело Любопытно.

Из письма И. Е. Репину. 15—27 ноября 1873 г.

## РАФАЭЛЬ
## СИКСТИНСКАЯ МАДОННА [36]

Видел я и мадонну Рафаэля, эту всесветную знаменитость, и вот тебе мое впечатление. Я ее, разумеется, знал по копиям, фотографиям, гравюрам, как и весь свет ее знает, и, несмотря на это, я ее видел в первый раз, то есть в первый раз в том смысле, что ни в одной из копий нет ничего того, что есть в подлиннике. Это действительно что-то почти невозможное. Но я постараюсь быть более определенным в выражениях. Дело в том, что в этой картине резко бросаются в глаза две разнородные половины. Одна половина — того времени, когда жил Рафаэль (300 лет почти назад), это фигуры вокруг мадонны: папы Сикста, святой Екатерины и двух ангелов внизу. Другая же половина (ее можно назвать вечною) — фигура самой мадонны и Христа. Сикст, Екатерина и ангелы только мешают, развлекая внимание, и портят впечатление, именно потому, что им тут не место, им здесь, собственно, нет непременной необходимости находиться, они на картине существуют в качестве зрителей, как и я, например, и как всякий, кто смотрит на мадонну. Понятно, стало быть, что как бы это прилично случаю ни было изображено, все-таки это не будет иметь внутренней необходимости, и они сделали бы очень хорошо, если бы ушли с картины. Ну, а мадонна — другое дело. Была ли в действительности мадонна такая, какою она здесь изображена, этого никто никогда не знал и, разумеется, не знает, за исключением современников ее, которые, впрочем, ничего нам хорошенько о ней не говорят; но такою, по крайней мере, создало ее религиозное чувство и верование человечества, и в этом смысле она так похожа

на свой оригинал, что, мне кажется, всякий, кто только об этом думал, узнает ее и согласится, что это единственно похожий портрет. Христос хорош, но не дитя, а это хоть и хорошо, но странно. Впрочем, это тоже дело религиозного представления. А так как в то время, да и теперь еще, так думали, то это опять-таки именно то, что нужно. Из всего того, что я сказал, следует, стало быть, что мадонна Рафаэля действительно — произведение великое и действительно вечное, даже и тогда, когда человечество перестанет верить, когда научные изыскания (насколько это наука сделать в силах) откроют действительные исторические черты обоих этих лиц. И тогда картина эта не потеряет цены, а только изменится ее роль. И она останется таким незаменимым памятником народного верования, каким ничто не может быть, кроме картины. Никакая книга, ни описание, ни что другое не может рассказать так цельно человеческой физиономии, как ее изображение. Тот же Рафаэль часто изображал Христа, и изображал его, пожалуй, недурно, но он его изображал со стороны мифической, а потому все его изображения Христа никуда не годятся теперь, когда физиономия Христа становится человечеству понятна. Но ведь он и мадонну изобразил со стороны вымысла — отчего же она и теперь хороша, да и будет (как я говорю) такою? Именно потому, что сама мадонна есть создание воображения народа. Нигде, ни в евангелии, ни в рассказах апостолов, нет определенной характеристики этого лица. А так как она играла огромную роль в религиозном веровании, то людям оставалось одно — дополнить воображением (даже и не дополнить, а создать вновь) черты божией матери: они это и сделали; Рафаэль же написал похожий портрет. Совсем другое дело Христос: это уже не миф, это лицо, о котором существует чрезвычайно обстоятельный рассказ, и в этом рассказе, чрезвычайно простом, наивном и возвышенном, он выступает так рельефно, говорит и действует так естест-

венно, что нет никакой физической возможности не поверить в его существование и не признать его за личность реальную. И я удивляюсь чрезвычайно, как это до сих пор никто из художников, даже самых великих, не взглянул на это прямо. Правда, впрочем, что в настоящее время существуют уже попытки в этом направлении. Это хороший признак.

Вандик и Рембрандт у нас в Эрмитаже, пожалуй, лучше. Но зато других великих художников здесь несметные сокровища. Голова кружится, вот как! Да! Забыл сказать о мадонне последнее: как она написана. Между произведениями Рафаэля она по живописи лучше всего, что я видал из его картин; но для нашего времени в ней есть недостаток колорита и даже правильности светотени, не в головах, впрочем, а только в фигуре Христа. Это, конечно, мешает большинству судить о ней. Некоторые ждут увидеть в ней то, что составляет в живописи последнее — эффекты, да еще, пожалуй, эффекты Риделя [37].

Из письма С. Н. Крамской. 19 ноября 1869 г.

## ТИЦИАН
## МАДОННА С КРОЛИКОМ [38]

Прежние художники были жанристы, тут есть мадонна Тициана с кроликом. Мадонна где-то за городом, где-нибудь около Флоренции или в этом роде, занималась шитьем или только так, для виду, взяла корзиночку, в которой кроме каких-то (слово неразб.— *Ред.*) есть и яблоки, а к ней служанка в атласном белом платье принесла голенького, но обыкновенного Христа, случилось так, что мадонна поймала в это самое время кролика, которых там, вероятно, много, иначе она должна была охотиться, а этого нет в самой позе; потом Иосиф, занят вдали, кажется, баранами. Написано деликатно, вещь колоритная... Вот как они в большинстве случаев относились к своему делу, потому-то они

и имели успех великий, они выражали всем интересные тогда чувства и мотивы. Одним словом, были людьми своего времени.

Из записной книжки.

## О ВЕЛАСКЕСЕ

То, что этот человек мог, только способно отшибить охоту. Все перед ним и мелко, и бледно, и ничтожно. Этот человек работал не красками и кистями, а нервами. Для меня никаких объяснений не нужно, я слышу говорящего Веласкеса, и самым красноречивым языком; это — уничтожающее, других выражений не знаю. Это перестает быть возможным. Давно уже, еще в 69 году, в бытность свою за границей, я его особенно полюбил и выделил из всех. Теперь же, чем дальше, удивление все возрастает, именно удивление. Боже мой, много я знаю превосходных вещей, много было художников, от которых иметь только половину — значит заслужить очень солидную репутацию, но это что-то совсем особенное. Смотрю на него и чувствую нервами своего существа: этого не достигнешь, это неповторяемо. Он не работает, он творит, так вот просто берет какую-то массу и месит, и, как у господа бога, шевелится, смотрит, мигает даже, и в голову не приходит ни рельеф, ни рисунок, ни даже краски, ничего. Это черт знает что такое. Любил я когда-то Вандика (да у него и есть два-три экземпляра), но не всегда я мог понять, что тут такое есть. О Рембрандте и говорить нечего — его и теперь люблю... но Веласкес — далеко воп, за черту возможного (для меня), потому что там нечего понять, нечему научиться, им надо быть... Однако ж надобно остановиться, а то я никогда не кончу, а Вы еще затронули в Вашем письме, чтобы я коечто взял от него. Нет, Владимир Васильевич, ничего у него взять нельзя, к сожалению. Пусть берут другие, если смелости хватает. Ведь вот Реньо[39] как будто и

взял, и любил его, и восторгался им... да только, извините, остался французом. Я начинаю говорить ужасные вещи! Лучше остановиться.

Из письма В. В. Стасову. 9 июля 1876 г.

## РУБЕНС
## СНЯТИЕ СО КРЕСТА [40]

В Антверпене я видел «Снятие со креста» Рубенса, так это что-то такое громадное, что уж не похоже и на Рубенса, и я понимаю теперь, зачем делают сто верст в сторону, чтобы видеть одну эту картину.

Из письма С. Н. Крамской. 2 декабря 1869 г.

## О РЕМБРАНДТЕ

Говоря по правде: ведь мы лепечем! Вот старые мастера говорили! Веласкес, Рембрандт, особенно последний, воспитанный республиканским обществом, но и мрачный в своем настоящем! Он, как все тогдашние честные граждане, носил в сердце какой-то ужас за будущее, и его жгучая нервная кисть как будто отвечала общему настроению.

Из письма В. В. Стасову. 30 апреля 1884 г.

## О РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ИСКУССТВА ПРОШЛЫХ ЭПОХ

Теперь я должен перейти к определению того, что такое, по-моему, выражение. Для облегчения себе этой задачи, а главное, чтобы быть правильно понятым, я позволю себе обратиться к различным образцам, всем хорошо известным <...>

Везде, куда бы мы ни обратились, какие бы художественные произведения, разумеется, значительные, ни стали мы разбирать, везде мы находим здоровое отношение к искусству. То есть великие художники

всех времен и стран, изображая человеческое лицо, добивались его выражения, схватывали его и усваивали при помощи глубокого, пристального изучения того, что дает действительность. Только на этом единственно прочном фундаменте были достигнуты замечательные результаты. Переберем мысленно некоторые известные как самые высокие до сих пор человеческие головы, созданные талантом художников. От греков осталось не особенно много, но и это немногое нам будет очень пригодно потому, что никогда еще не были так многочисленны, как в то время, попытки олицетворения абстрактов. Первая голова — Аполлона Бельведерского [41] в Ватикане [42], одна из самых, если можно так выразиться, божественных голов. В этой голове такая ниспровергающая сила выражения, что становятся понятными рассказы о том, что когда статуя была найдена, то перед нею служили мессы!? Куда идти дальше? Как велика, стало быть, сила выражения!? И чем же это достигнуто? Только близостью к действительности: очевидно, художник много наблюдал, заметил, какие формы наиболее выражают возвышенность мысли, силу, благородство, энергию, словом, те высшие человеческие свойства, которыми мы без святотатства наделяем божественное: мало того, он должен был еще понять, какие изменения происходят с формами в моменты одушевления; после того ему оставалось только передать образ, сам собою сложившийся в его душе, из этих данных; и для разрешения своей задачи он не взял ничего, чем было так богато воображение жителей Востока: зато этот же образ и через 2000 лет так же дорог нам, как был он дорог и грекам. А голова Юпитера Олимпийского? [43]. Изучения ее не миновать и теперь никому из художников, кому нужно будет решать подобную же задачу, потому что державное выражение тут в самом деле находится налицо, и совершенно становятся понятными слова Илиады, что от одного движения бровей этого Зевса «потрясся Олимп многохолм-

ный»! Опять ни одной неестественной черты! Венера Милосская в Лувре[44]: чем достиг художник нового выражения величия, спокойствия, свободы, которыми обладают боги, могущие себе позволить все, но по существу своей натуры не позволяющие себе ничего унижающего?.. Но это было давно! Однако есть примеры поближе к нам и попонятнее: кто не знает Сикстинской мадонны Рафаэля? Голова мадонны выражает такую тонкую черту глубочайшей скорби, доходящей до ужаса, за судьбу своего маленького сына, что зритель как бы чувствует где-то, там, куда она смотрит, скотоподобную толпу людей, между которыми придется совершать свое дело. Ему... и я вас спрашиваю, чем же это достигнуто? Чем, как не поразительно верным расположением частей лица, сообразно состоянию души. Нужно было видеть в действительности несколько раз благороднейшие головы человеческой породы, и притом в моменты, когда они бывают охвачены состоянием, аналогичным, по крайней мере, с тем, о котором думает художник. А Моисей[45] Микеланджело! Но, чтобы кончить, наконец, скажу два слова о тициановском Христе с динарием. Из всех изображений Христа прошлого времени это наиболее удачное и возвышенное; и хотя Христос изображен тут скорее тонким аристократом времен Венецианской республики, нежели Христом нашего времени, но все же это превосходная голова. Чем же, я вас спрашиваю еще раз, все эти разнообразные выражения достигнуты? Ни в одном из указанных произведений нет ни одной неверной или мистической черты, все просто, ясно и отвечает действительности, скажу больше: за исключением древней Индии, Китая и прочих азиатских стран — ни одно настоящее искусство не представляет отступления от этого общего правила. И все эти образцы мы сумели позабыть при первом появлении такого... патентованного иностранного произведения.

Из статьи «За отсутствием критики». 1879 г.

# НА РУБЕЖЕ ДВУХ ЭПОХ

Мир праху твоему, святой, великий и последний потомок Рафаэля! С твоей смертью, благородный Иванов, окончилось существование исторической религиозной живописи в том смысле, как ее понимал и которою жил Рафаэль. Ты стоишь последним и запоздавшим ее представителем, в этой-то запоздалости причина твоей смерти и судьба картины между твоими современниками. Но твое позднее появление в мире не случайное, а составляющее рубеж и связь с будущими историческими художниками, которые будут трудиться на пути, тобою указанном, проявляя то же в других образах. Твоя картина будет школой, в которой окрепнут иные деятели, и она же укажет многим из молодого поколения их назначение. Час старой исторической живописи пробил, и пред твоею картиною не один из юных художников искренно помолится и искренно заплачет в глубине духа об утрате веры в людей, и не одного из них вылечит ужасающий вопль о пустоте и бесплодности человеческого сердца, и не один из них почувствует исполинскую силу для представления всего безобразия и пустынности человеческого рода и всего того, к чему пришло человечество с своим эгоизмом, безверием и знанием. Да, твоя картина — для художников!.. Что

такое понимается в настоящее время под словом «историческая живопись» представителями искусства? Или они и сами не вникают в смысл, а трактуют о ней по известным наружным признакам, как-то: тогам, сандалиям, драпировкам и археологической верности утвари; или же ничего не подразумевают, а оставляют развитие молодых людей на произвол заведенного порядка. И того и другого следствием бывает смерть талантов, недостаточно сильных уничтожить увековеченные порядки, как по неправильному направлению, полученному в ранней молодости, так и по недостатку средств к развитию. И вот является картина, великая по идее, замечательная по исполнению и истинно историческая по духу, и что же? Руководители искусства не нашли в ней творчества, композиции и объявили вещью плохой и несогласной с законами исторической живописи! А публика? А публика живет другой жизнью, жизнью Фауста, и в ней нет уже тех элементов, из которых вылилась эта картина, — она утратила веру, она погружена в свои ученые результаты, она гордится своим знанием, она поклоняется иному богу, и ей ли слушать слова пророков, когда она им уже не верит, ей ли вслушиваться в слова Спасителя, когда она уже их взвесила и отвела место ему между гениями земли? Нет, она уже не может увлекаться этим, она переросла этот период! И вот участь этого произведения решена, а с нею вместе и участь художника — творца ее. И он умер. Да он и не мог жить одной головой, без участия сердца,— ему надобна жизнь полная, человеческая. А чем же он будет дышать, когда элемент питания сердца был отнят у него, как только он стал лицом к лицу с действительностью?.. И пал он, великий, и ни в ком в публике не дрогнуло сердце — только художники почувствовали себя осиротевшими, и только у них вырвался болезненный стон.

Да, мир твоему праху, великий Иванов! Другого Иванова не будет, потому что художник настоящий и

художник будущий, верный своему идеалу, станет подслушивать биение пульса человеческой жизни теперь, для того, чтобы уразуметь и определить, как доктору, род болезни...

До этой роковой минуты художник привык думать, что историческая живопись Рафаэля, Леонардо да Винчи, Корреджо[46], Мурильо и др. существует и живет, а что нет только великого таланта, чтобы заставить увлечься публику, и он скорее готов клеветать на себя, чем на общество; но факт, такой яркий, потрясающий, совершившийся на его глазах, вывел его из этого ложного убеждения, и он остался с разбитым сердцем и с недоумением, ни к чему его не приводящим, как только к тому, что историческая живопись пала. Но забыл он, бедный, второпях, что он живет и что живет еще и род людской, а пока живут люди, живет история! Разве ж в самом деле век теперешний не есть достояние истории, разве он будет пробелом в ней и мы не будем жить в потомстве? Нет, он будет принадлежать истории, хоть бы ей пришлось сказать о нас, что мы ничего не сделали и ничего не прибавили в сокровищницу бога, к оправданию себя перед ним за жизнь свою, и что мы только были довольны тем, что уже все знаем. Итак, настоящему художнику предстоит громадный труд закричать миру громко, во всеуслышание, все то, что скажет о нем история, поставить перед лицом людей зеркало, от которого бы сердце их забило тревогу, и заставить каждого сказать, что он увидит там свой портрет, и тот только будет истинным историческим художником, кто, оставшись верным своему идеалу и началу всего изящного в природе, покажет расстояние, отделяющее начало от его проявления. Хотя и жаль, и грустно расстаться с образцами древних,— художник должен пожертвовать своею любовью для любви к людям. Он должен расстаться с ними и потому, что вечная красота, которой поклонялись древние художники, невидима между людьми и что с этой вечной красоты

дерзкая пытливость и самопоклонение сорвали покрывало, под которым она жила между нами; сорвали покрывало с религии, бытия мира сего и не нашли под ним ничего.

И вот раздался хохот искусителя, торжествовавшего свою последнюю победу над бедным человечеством, и к нему присоединились дерзкие хулители вечной правды, и мир увидал, что действительно пьедестал опустел,— забыв завет бога и собственные убеждения, что не может красота вечная и божественная быть явлена очам неправедных, лукавых и искушающих...

Но в самом ли деле идеала нет нигде, если его нет на пьедестале?.. На вопрос этот ответит художник, верный идеалу и живущий полною жизнью, художник, который заговорит с миром на языке, понятном всем народам, художник, подслушавший последнее, предсмертное биение сердца зла, художник, который угадает исторический момент в теперешней жизни людей, в теперешнем повороте и последнем возрасте мира, — в возрасте знания и убеждения... И обо всем этом скажет в свое время исторический художник!..

«Взгляд на историческую живопись». 1858 г.

# ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО В XIX ВЕКЕ

## О ПРОТИВОРЕЧИЯХ БУРЖУАЗНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Но есть у Вас в письме одна штучка, которую я, по свойственной мне манере, не могу обойти молчанием, вперед сообщая, впрочем, что я имею мрачный взгляд на вещи, и, стало быть, мы, быть может, не согласимся. Вы говорите, что теперь «погибель не так страшна, как в варварские времена — времена всевозможных нашествий, порабощений и проч...». Верно, теперь трудно ждать нашествий варваров (хотя это еще и не гарантировано пока), но появляется, растет и зреет нечто более опасное, чем варвары внешние, растут и плодятся варвары внутренние; думаю, что в моем мнении нет ничего парадоксального: разве не варварство — поголовное лицемерие, преобладание животных страстей, ослабление энергии в борьбе с жизненными неудобствами, желание поскорее добыть все путем мошенничества, прокучивание общественного (народного) богатства, лесов, земли, народного труда за целые будущие поколения... попробуйте узнать, что стоит талер, франк, рубль какого-либо правительства, попробуйте погасить долги, колоссально разрастающие-

ся во всяком государстве, потребуйте уплаты долгов от всяческих компаний, акционерных и иных обществ, фабрик, заводов, и Вы увидите, что эта милая цивилизация для того, чтобы не объявить себя банкротом, должна забираться в Среднюю Азию, Африку, к диким племенам далеких пространств и обирать, порабощать, убивать или, еще лучше, развращать всех этих наивных животных, которых численность еще превосходит в десять раз цивилизованные общества. Вот почему еще есть ресурсы и для правителей, есть ресурсы и для буржуазии на целые десятки, а может, и сотни лет, жуировать и услаждать себя всячески; а что будет потом? Нам какое дело! На наш век хватит! Если попадется из этой громадной ватаги какой-нибудь дурак или просто оплошает,— исход легкий: приставил дуло к любому месту, да и там. Чудесно! И легко, и скоро, и восхитительно! Вы скажете: «Наивный человек, когда ж этого не было? Всегда были мошенники, и всегда человек был скотина!» Верно, а что ж я говорю? Я то самое и доказываю: всегда было скверно, чуть-чуть получше, чуть-чуть похуже, а потом плохо и... конец. Да, конец. Сколько уж было концов? Много! Не миновать его и цивилизации, только для нее история, конечно, будет не так глупа, чтобы взять знакомую развязку, — скучно стало бы, да и догадаются... эффект пропадет.

Из письма И. Е. Репину. 29 октября 1874 г.

## ИСКУССТВО В УСЛОВИЯХ БУРЖУАЗНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Фортуни [47] на Западе — явление совершенно нормальное, понятное, хотя и невеличественное, а потому и мало достойное подражания. Ведь Фортуни есть, правда, последнее слово, но чего? Наклонностей и вкусов денежной буржуазии. Какие у буржуазии идеалы?

Что она любит? К чему стремится? О чем больше всего хлопочет? Награбив с народа денег, она хочет наслаждаться — это понятно. Ну, подавай мне такую и музыку, такое искусство, такую политику и такую религию (если без нее уже нельзя) — вот откуда эти баснословные деньги за картины. Разве ей понятны другие инстинкты? Разве Вы не видите, что вещи, гораздо более капитальные, оплачиваются дешевле. Оно и быть иначе не может. Разве Патти [48] — сердце? Да и зачем ей это, когда искусство буржуазии заключается именно в отрицании этого комочка мяса: оно мешает сколачивать деньгу; при нем неудобно снимать рубашку с бедняка, посредством биржевых проделок. Долой его, к черту! Давайте мне виртуоза, чтобы кисть его изгибалась, как змея, и всегда готова была догадаться, в каком настроении повелитель. Но что же? Разве это мешает явиться человеку, у которого вкусы будут разниться от денежных людей? Нет, не мешает, только буржуазия не так глупа, чтобы не распознать иностранца, у которого акцент не может быть совершенно чист, и это ей даст право пройти мимо, не обратив внимания. Случись же такая ошибка, скажу больше, скандал с их кровным художником — послушали бы Вы, чем такого художника угостила бы печать, состоящая на откупу у буржуазии. Единственная струнка, доступная буржуазии, относящаяся к числу благородных (и то сомнительных),— это жажда мести за победы немцев. Отсюда и достоинство Невиля [49] и подобных ему.

Из письма И. Е. Репину. 20 августа 1875 г.

Что такое Фортуни, нам с Вами будет мудрено решить к обоюдному согласию, тем более что Вы имеете на своей стороне *художников всего света,* авторитет, перед которым я должен был бы смириться, но... Вы все-таки ошибаетесь, выделяя их из буржуазии, они суть, за малым исключением, плоть от плоти ее и кость от костей ее. Мое выражение, что Фортуни есть выс-

шая точка, идеал представлений о художнике, буржуазии, Вы приурочили к люду, специально теперь населяющему Париж и шатающемуся там; но ведь масса буржуазии могла ни разу не слышать имени его, а он, Фортуни, быть их выразителем. Я понимаю, что рискованно говорить что-либо против в то время, когда все хором твердят другое, и даже хотя бы не противоречие, а только выразить сомнение, что, дескать, действительно ли он есть гений XIX века? Достаточно, чтобы на главу дерзкого обрушились громы. Кроме того, я усложнил дело еще и тем обстоятельством, что отнес художников всего света к буржуазии? Но эти вещи мне уже будет совестно доказывать Вам. Говорю это с истинным и глубоким уважением к Вам, этого и доказывать не буду. Самое важное — это то, что я не видал Фортуни, а сужу! Но, во-первых, видел один оригинал, две акварели и множество офортов, кроме того, огромные и превосходные фотографии со всех его вещей. Охотно отдаю Вам технику, но что до главного, то позвольте думать, что он величайший из великих буржуазных художников. Мало этого Вам? Неужели Вам бы хотелось, чтобы я признал его еще и великим в настоящем смысле? Пусть я ничего не понимаю, пусть останусь азиатцем за это, что делать, не могу иначе смотреть.

Из письма И. Е. Репину. 10 сентября 1875 г.

Я в Париже, успел уже несколько осмотреться и могу кое-что из наблюдений своих даже сообщить.

Начну с ближайших интересов — искусства <...>

Мне кажется (а может быть, я и ошибаюсь), что никто здесь из русских не догадывается о настоящей причине, почему их не замечают; они даже как будто не понимают этого, все говорят в один голос, что это потому, что слишком уж велика численность экспонирующих. Это справедливо только отчасти, настоящая же причина лежит в другом месте. В Салоне[50] обраща-

ет на себя внимание или что-либо дерзкое до неприличия, с какой-нибудь стороны: со стороны ли сюжета, или живописи, или абсурда (это и заметят как таковое), или действительная правда, или даже попытка к ней. И как мал процент последнего — так это удивительно! Признаюсь, не ожидал. Мне сдается, что все принимают дробь, например 1570/3000, большей, чем $^{1}/_{2}$, потому что там цифры больше; а не догадываются привести их к одному знаменателю, перевес оказался бы не так велик. Во всем Салоне в числе почти 2000 номеров наберется вещей действительно хороших и, пожалуй, оригинальных — 15, много 20; остальное хорошее, 200 номеров будет все избитое, известное и давно получившее право гражданства, словом, пережеванное. Это обыкновенный европейский уровень — масса. Остальное плохо, нахально, глупо или вычурно и крикливо. Скульптура — на высокой степени техники, движений тьма (театральных), но нерва не заметил <...>

Говорят, Бонна[51] написал портрет дочери Полякова — удивительный! за... за... не выговорить — за 200000 франков! Умиляюсь и завидую! Вот что значит Европа, то есть Париж. Все в один голос говорят, что портрет превосходный... то есть фигура, платье, рельеф... колорит и... похожа? Да, конечно, похожа! Не видал, но завидую; говорят также, что его «Борьба Иакова с богом», находящаяся в Салоне, тоже вещь... удивительная... Видел, но не понял! То есть не удивился. Знаете, как-то странно видеть сияющие лица и восторженные возгласы — вещам — когда только что видел Веласкеса в Риме — «Портрет папы» и Риберу «Положение во гроб»[52] — в Неаполе, в монастыре сан Мартино. Странные люди, странное время! А что тут говорят по поводу портретов Каролюс-Дюрана[53], который в настоящее время в Петербурге и выписан Половцовым, говорят, что косвенно для снятия портретов с лиц высокопоставленных. А мастер и талантлив, говоря по

совести. Вы, вероятно, его знаете, то есть работы его. Но все же таки опять немножко рискованно считать альфой и омегой — теперь, когда 300 лет тому назад было кое-что. Здесь, я вижу, крепко засело убеждение в том, что в Париже теперь есть настоящее величие... Хорошего много, учиться есть чему (хотя с разбором), самолюбие и жажда денег делают всех лихорадочно трудолюбивыми, но... право же, не стоит заниматься искусством, чтобы доказать, что можно кистью ворочать миллионами — слишком дорогая игрушка! Никому нет дела до целей и задач искусства... да и где они, эти цели и задачи? Не верят им больше. Так лучше! Господствующие взгляды и тенденции, то есть отсутствие их, возведены авторитетами в принцип... весь свет вторит этому, и как не свихнуться, когда все в один голос орут одно и то же. Голова не вмещает всего; нужно иметь, я не знаю, какую голову, чтобы она не закружилась.

Из письма П. М. Третьякову. 6 июня 1876 г.

Каково! Просто на костер этого человека! Что ж, на костер, так на костер, а только я скажу, что выставки, особенно большие, приносят гораздо больше искусству вреда, чем действительной пользы. Знаю, что мне много можно сказать веского против, но я стою на своем и утверждаю, и вот почему. Возьмем Салон. Вообразите, 2000 картин одна возле другой — уму помрачение. Входит толпа, 10, 20 тысяч, кто это? Ведь это люди, дарящие 10, 15 минут своего времени картинам, все они тут зашли, потому что — почему же и не развлечься? По крайней мере, многие из них, большинство — таковы, а француз уж так, должно быть, создан, что желает, чтобы о нем заговорил завтра Париж, и завтра непременно! Он дожидаться не может, он продаст мать, жену, детей, только пусть завтра о нем заговорят! В то же время он смекает, что для таких зал и такой толпы мало обыкновенных легких и

простого человеческого голоса, тут надобно, по крайней мере, медные тарелки и трубы, чтобы все услышали. Он их и употребляет. Он Вас таким горячим солнцем огорошит, что не веришь, написано ли это или настоящее солнце? Только не останавливайтесь долго, да Вам ведь и некогда: посмотрели 5 минут и дальше! Затем вышли и долго помните имя художника. Да, вот это так, вот это сила. Теперь, не угодно ли, эту силу я к Вам принесу в комнату, да заставлю Вас жить с нею изо дня в день, и посмотрю, что будет с Вами через месяц? Если Вы не выбросите ее за окно или если нельзя будет выбросить, то Вы повеситесь. По крайней мере, я многое похожее на это испытал еще в 69 году в Люксембурге. Худо ли это или хорошо, прав ли я или нет, я не знаю, я только говорю это к тому, чтобы доказать, что истина дается не выставками и что сущность искусства лежит, должно быть, где-то в другом месте. Присоедините к этому еще вот что: приятно, черт возьми, когда о тебе этак заговорит Париж, да еще когда деньжищ тебе накладут, да все кругом заорут! Тогда... какую голову надобно иметь, чтобы не свихнуться? А если устоял, опять беда: тут очень недалеко до положения «непризнанного гения» — положения самого обидного и отчаянного. Одним словом: пойдешь направо — утонешь, а налево — тоже как-то погибнешь другим манером. Вы скажете: ну, значит, низкопробный, коли пропал. Еще бы, разумеется правда, только... не все высокой пробы и на поверхности.

Из письма В. В. Стасову. 19 июля 1876 г.

## ОБ ИМПРЕССИОНИЗМЕ

Относительно всей французской живописи я не могу сказать, чтобы она мне не понравилась,— это будет слишком, но только нужно условиться в точке зрения.

Уровень достоинства очень высок, но только это уровень традиций. Оригинального же, самостоятельного взгляда, так сказать, субъективного (что всего дороже в художнике), такого, который бы не был старым блюдом, только разогретым, почти нет, исключая маленькой кучки людей (около 15 человек), так называемых «импрессионалистов», но все их вещи не выходят пока из области попыток. Несомненно, что будущее за ними, только... когда оно наступит, я не знаю. Француз ничего не может сделать просто, ему нужно непременно ломаться. Положим, у них у всех ясно, до резкости намерение делать так, как *кажется*, но зато есть между ними наиболее прославляемые, такие, которые приближаются по наивности к моему сыну, в масляных красках. Допустите, что я чуточку преувеличиваю, чтобы сильнее характеризовать, и Вы будете иметь почти настоящее представление. Уж если на то пошло, то я утверждаю, что нет более настоящих импрессионалистов, как мы, русские, начиная с Тропинина[54] вплоть до начинающего мальчика в школе живописи в Москве. И я недаром переношу это начало в Москву, в Петербурге еще есть традиции, а уж в Москве совсем их не видать — словом, на этом пункте сходятся: стареющееся общество — с варварством, одно в силу отрицания изолгавшегося искусства, другое в силу круглого невежества. С одной стороны, 40-летние парни, изношенные и бессильные перед задачами природы, делающие умышленно курьезные опыты, с другой — наивные и смышленые мальчики. Если бы можно было предохранить их от разлагающего влияния, например, жизни так называемой иностранной живописи! Я очень рад, что я попал в Париж теперь, когда могу наблюдать это любопытное брожение.

Из письма П. М. Третьякову. 13—25 июля 1876 г.

Два слова о здешних «импрессионалистах» еще. Я совсем не знал, что эти «импрессионалисты» здесь —

такой жгучий вопрос, я просто полагал, что это одна из тех модных и эксцентричных выходок, на которые так тороваты французы, и, разумеется, оно главным образом и есть так; только жгучим это стало, благодаря *гениальности* Франции. Ведь здесь все гениально. Коро[55] гениален, Курбе[56] гениален, Мане[57] тоже, словом, всюду гении. Простите, если я выскажу мое скромное и варварское мнение, что ни тот, ни другой, ни третий — не гениальны... даже... впрочем, оставим это, продолжаю. Что такое эти новые попытки уйти из душной мастерской к свету и воздуху? Во Франции так много работали в разных родах, так давно требуют забираться в закоулки, что публика пресыщена, капризна, ей, наконец, подавай все новое! Что хотите, только новое. Например, в пейзаже: давай новое! Ну, и находится чудак, который даст кусочек холста, размалеванный так, что если вы настроите себя на известный лад, то вы действительно откроете вещи изумительные. Лежите вы на траве, кругом чаща лесная, вы лежите долго: вас, как будто сон клонит, и в это время ваши глаза то видят предметы, то нет, краски в глазу начинают мелькать, мешаться, у вас, вместо леса, в мозгу начинаются галлюцинации, и такая выходит радуга и фантастическая чертовщина, что вы уже потеряли нормальное употребление Вашими чувствами. И это некоторые французские пейзажисты передавали иногда очень интересно. Публика входит в Салон натощак, не сонная, бодрая, и вдруг натыкается на этот курьез. Что это такое? Смотрит раз — есть что-то, потом — нет ничего, что за черт! Сенсация! Сначала публика долго проходила мимо этого, пожимая плечами, некоторые художники успели прежде состариться, чем их поняли, но теперь даже публика изловчилась это, наконец, понимать. А! Каково! Какой длинный путь нужно было пройти искусству, чтобы явилась возможность появления этих вещей, какое развитие, какое, наконец, старчество и гастрономия! Не шутя говорю, во всех таких

вещах есть бездна и поэзии и таланта, только, знаете, нам оно немножко рано. Наш желудок просит обыкновенных блюд, свежих и здоровых. Хорошо роскошничать французам. Но разве не до очевидности ясно, что искусство имеет, да и должно иметь, дело с людьми, во-первых, находящимися в твердом уме и полной памяти, а во-вторых, с людьми *нормального зрения.* Есть люди близорукие (а в небольших городах процент таковых особенно велик), но ведь не может же искусство сообразоваться с их органическими пороками. Теперь глава новой школы во Франции — *Мане:* в нем бездна силы, энергии, колорита и натуры, но это *пишет человек близорукий,* у которого на воздухе зрения не хватает дальше носа. Он до такой степени иногда удачно передает впечатление света на человека, только что проснувшегося, что хоть куда. И что же? Да ничего больше, что это надо принять к сведению, что, смотря на картины его, надо поставить в записной книжке NB и помнить, что все это есть действительно в природе, только нельзя этого делать основанием, принципом, что только в редких, исключительных случаях художнику может потребоваться и этот эффект. Но француз ничего не может сделать просто, вечно коверкается. Это произвело сенсацию, ну, и валяй всю жизнь все картины одинаково, и если скромный варвар осмелится заметить, что как будто уж этого много, что господь бог не всегда приводит человека в такое состояние и что это хотя и бывает, точно, но все же редко, то с каким глубоким сожалением посмотрят на него все, кто принадлежит к порядочному обществу. «У! он не знает, что это в моде! Кто это? Бедный... Кто это?..» — «Русский». — «А! А!.. русский» и т. д. и т. д. Вы скажете, что я не признаю нации, делающей такие великие открытия. Ну, вот тебе раз! Не признаю! Я только осмеливаюсь утверждать, что от этого до гениальности есть некоторое расстояние, не желаю отнимать пальму первенства, но и поклоняться не желаю тоже. Я только

повторяю то, что сказал в первом письме. Истинный, настоящий «импрессионалист» — это русский деревенский 15-летний парень, а не француз, которому приходится ломаться весь век, чтобы и публика и критика поняли, наконец, что там есть малая толика независимости, в конце концов оказывающаяся в рабстве у моды и извращенного чувства. Если дать свободу моему деревенскому мальчику, то я полагаю, что он догадается, что сумерки нельзя писать так, как полдень: утверждающие противное не верят в господа бога и суть язычники. В самом деле, разве не язычники в Академии? Они именно думают, что если не дуть постоянно в рот, то человек дышать перестанет, совсем не соображая, что как же это он дышал-то до учреждения Академии?

Еще последнее возражение. Говорят: все-таки надобно учить какой-то технике, потому что вот этот пошел дальше того и что стало быть... Признаюсь, меня туда загнали с этими возражениями, что я устал, охрип, еле дышу и только повторяю самым глупым образом: «Да скажите же мне: откуда является этот *излишек* у Рембрандта, например, сравнительно с предшественниками, и зачем он замирает и не передается его ученикам, которым он толковал самым усердным образом, которые могли подсмотреть все фортели?..» — *«Ну, да, разумеется,* вы все так, мы не говорим о талантах, мы говорим о простых смертных...» А!!? то-то. А я говорю о людях, действительно любящих свое дело и имеющих хотя каплю таланта. Они и технику приобретут и новые дороги найдут. То-то и есть, что много развелось скромно себя величающих простыми смертными и до искусства дела никакого не имеющими, кроме зуда попасть в известности по ошибке или носиться постоянно с новым, никогда не виданным взглядом, подслушанным в хорошем обществе.

Из письма В. В. Стасову. 21 июля 1876 г.

## О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕХНИКЕ

И в Париже, как везде за границей, художник прежде всего смотрит, где торчит рубль и на какую удочку его можно поймать: и там та же погоня за богатыми развратниками и наглая потачка и поддакивание их наклонностям, соревнование между художниками самое откровенное на этот счет, но там есть нечто такое, что нам нужно намотать на ус самым усердным образом,— это дрожание, неопределенность, что-то нематериальное в технике, эта неуловимая подвижность натуры, которая, когда смотришь пристально на нее,— материальна, грубо определена и резко ограничена, а когда не думаешь об этом и перестанешь хоть на минутку чувствовать себя специалистом, видишь и чувствуешь все переливающимся, и шевелящимся, и живущим. Контуров нет, света и тени не замечаешь, а есть что-то ласкающее и теплое, как музыка. То воздух охватит тебя теплом, то ветер пробирается даже под платье; только человеческой головы, с ее ледяным страданием и вопросительною миною или глубоким и загадочным спокойствием, французы сделать не могли и, кажется, не могут, по крайней мере, я не видал.

Из письма И. Е. Репину. 8 октября 1873 г.

Что касается техники живописи вообще, то в этот раз я очень рад, что застал Салон. Он пополнил пробел в моих понятиях о французской школе, которые я вывез из-за границы еще в 1869 году. Мне казалось тогда, что Франция занята исключительно исканием нового в живописи (технической) и что каждый нарочито старается во что бы то ни стало не походить ни на кого. Теперь я беру это назад и говорю: правда, во Франции эта струнка есть, но настолько же, как и везде, и что, напротив, вся школа как-то окрашена одним тоном, так что попадающие картины из Мюнхена, например, сейчас выделяются. А в Мюнхене более,

чем где-нибудь, сидит школа. Итак, качество оригинальности так же редко в Париже, как и в другом месте. Не замечаете ли Вы здесь противоречия у меня с самим собой?

Раньше я вздыхал об отсутствии руководящих каких-то начал, а теперь, наткнувшись на них, сожалею о том, что не очень гоняются за оригинальностью? Это всеобщая участь художников: где нет ничего верного, доказанного, там и речь страдает логикой, хотя у меня эти кажущиеся противоречия уживаются, и не суть противоречия, потому что принадлежат разным сторонам искусства. Полагаю, что для Вас эта оговорка была лишнею — а потому Вы великодушно меня извините за нее.

Из письма Ф. Ф. Петрушевскому. 17 июня 1876 г.

Я не видал текущего французского искусства около 4—5 лет, и, на мой взгляд, оно с тех пор понизилось в своем уровне, понизилось даже в такое короткое время. На $3^1/_2$ тысячи номеров — вещей таких, перед которыми останавливаешься, не скажу с удивлением, а только с удовольствием, всего каких-нибудь 60—70, включая сюда и пейзажи. Немного, очень немного; и главное, что особенно тяжело действует,— это полное отсутствие простоты. Так и видно, что человек потому избирает свой прием, что простым изображением он не в силах достигнуть ни рисунка, ни живописи, ни рельефа. Вы видите, что я начинаю говорить уже о частностях и второстепенных сторонах искусства. Но это потому, что главное: концепция, воодушевление и мысль — отсутствует. Но что меня поразило более всего — так это понижение даже живописи, скажите это Репину. Всюду преобладает какой-то мучной тон. Боюсь, что скоро французы потеряют и вкус к простоте, то есть, что, явись у них совершенно простая и здоровая вещь, они на нее не обратят внимания.

Из письма В. В. Стасову. 19 мая 1884 г.

## КРИТИКА БУРЖУАЗНОГО ИСКУССТВА

Меня теперь очень занимает вопрос: где зерно настоящего серьезного искусства? Какая нация стоит на здоровой почве? У кого мы, русские, должны учиться? Не правда ли, нелепые вопросы? Вы скажете: как у кого учиться? Да ни у кого! Работайте сами, живите собственным умом и т. д. Но в том-то и дело, что собственно *нам* (я говорю о современном мне поколении) жизнь совершенно испорчена, мы до такой степени забиты, так с нами дурно обращались и обращаются, так давно держат нас в передней, что мы чуть не все начинаем и сами принимать себя за лакеев. Странное дело искусство! Ведь вот, казалось, бери сколько хочешь, наслаждайся, весь свет снес в одну точку все, что гений человечества произвел, и какой части человечества! Самой образованной и интеллигентной! А между тем не наслаждаешься же! Или, лучше сказать, если и наслаждаешься, то совсем не тем, что так щедро награждено и прославлено. Что это такое? с чьей стороны ошибка? Я ли глуп и завистлив и в качестве непризнанного таланта или, еще лучше, русского человека, готов сказать: «Запад гниет!» или... или в самом деле во всем этом шуме есть колоссальное недоразумение?! «Мудрый Эдип — разреши?!» — Что это такое, как не насмешка над потребностью человека в искусстве, этот Макарт [58], этот холст, равный площади какого-нибудь германского городка? Ведь знаете что? Ведь Семирадский [59] умнее и добросовестнее!!! Я говорю это серьезно. Что это такое, все эти колоссальные картины французского отдела? Стоит пройти только $1/2$ часа и заглянуть в Лувр, где есть те же самые сюжеты, трактованные 100 лет тому назад Давидом [60], Эженом [61], Гро [62], Жерико [63] и другими. Какая там все-таки искренность и серьезность, и какое притворство на Всемирной выставке! Куда же переместилось истин-

ное чувство? В «жанр»? Иду, смотрю жанр и вижу: французы все счастливы, потому что никто не позволяет себе подымать завесу над действительностью. К чему? Все мы знаем, что не так живем, не то далаем, что говорим, не того действительно желаем, о чем с кафедры так красноречиво распинаемся! Испанцы — еще того счастливее: те только и делают, что бриллианты пересыпают. Итальянцы... то же самое! Словом, куда ни повернись, везде блеск, роскошь и веселие! Даже те немногие, взятые из действительной и некрасивой жизни сюжеты, как будто из приличия, для комплекта, и под сурдинкой показываемые действительные события жизни, даже и те так мягко трогают ваши нервы, так деликатно умалчивают об известных вещах, что я, простой смертный, чувствую себя в обществе, по крайней мере, принцем крови.

Да, вот оно, торжество техники! И какое это торжество — сверкающая краска у Мадрасо![64] Глубина, гармония и воздух у французов и бельгийцев, нахальный рельеф портретов Бонна и Рихтера[65], никуда не годные чванство и деревянность Ангели[66] — все это торжествует и раскланивается на рукоплескания. И во всем этом гаме проходят почти незамеченными мистические и глубокие глаза в одном портрете старика Ленбаха[67], живая милая голова старушки (забыл художника) в германском отделе (за картиной Гебгарта), «Тайная вечеря» (около двери налево), серьезность отношения к искусству некоторых англичан, поразительные пейзажи в Норвегии Мундта[68], Нормана[69]. И, что всего удивительнее, никто как будто и не смотрит на *Матейко*[70], на единственного человека, у которого внутри горит действительный огонь, у которого чувствуешь действительное убеждение. А между тем что же такое Матейко? Ведь у него есть много условного в композиции, много академического в живописи — словом, это хорошая программа. Но между тем на сколько же голов он выше всех на выставке — страх!

Вот что делают настоящая вера и любовь к своему делу. Словом, пока я вижу полное торжество буржуазных вкусов в искусстве, и ничего больше. Вижу, что много нам надобно работать над техникой и учиться у иностранцев, но в главных вопросах мы беспомощны и предоставлены вполне только своим собственным силам, окруженные самыми неблагоприятными условиями. Потому что со всех сторон только и слышишь: «Что, батюшка, каковы испанцы? А? А скульптура итальянцев, да и живопись тоже, а? А каков Мункачи[71], а? А каковы портреты Макарта, а? То-то же!..» Речь так и слышится мне знакомая: «Вот как вы должны бы были научиться писать, прежде чем являться на выставку!!!»

В русском отделе я ничего не скажу по весьма понятной причине и, кроме того, еще и потому, что я после всего буду смотреть свое, родное. До сих пор я еще не все видел, а то, что видел, не успел переварить и разобраться, и потому то, что я написал Вам, окажется, быть может, ошибочным. Но оно совершенно верно выражает мое состояние. При свидании скажу более обстоятельно и буду вести себя благоразумнее. Послезавтра буду у Верещагина, чтобы отдохнуть головою и сердцем.

Из письма В. В. Стасову. 15 октября 1878 г.

Теперь об иностранном: я был в Ницце, обозрел выставку (так называемую «Всемирную») и... признаюсь, очень и очень не одобрил и не порадовался, а почему — тому следуют пункты.

Прежде пунктов, однако ж, надо сделать необходимую оговорку. Так как на выставку попало, так сказать, кое-что, то и судить особенно строго — легкомысленно. Но я и не о том говорить хочу, а вот о чем: 1-е, отражаются ли на этой выставке общие, родовые черты современного западного искусства? Я думаю, что отражаются, и если мое предположение верно, то,

говоря вообще, я должен заключить, что искусство пластическое в Европе идет к вымиранию; 2-е, написать такое слово страшно, но еще страшнее взрослому человеку (понимая, что делаешь) отвечать за такое слово, и однако ж, я повторяю свое: *вымирает!* Подумайте только, что в числе более 600 номеров нет, не говорю, выдающихся, а просто скромных вещей, без претензий. Все вывернуто наизнанку, ничего не исковерканного. А скульптура! Боже мой, что это такое? Ей-богу — это ужасно! Все вычурно, все барокк. Положим, самые большие и крупные художники Европы на выставке отсутствуют. Но ведь эти художники в большинстве случаев уже готовятся отойти в область истории, а армия действующих поголовно заражена какою-то болезнию, и, как видно, сама об этом не подозревает. Даже пресловутая французская живопись какая-то сплошь посыпанная мукой. Я уже давно замечал этот господствующий тон на картинах в Европе (исключая испанцев), но только теперь с решительностью это выступило для меня.

История светская — банально посредственна, жанр, большею частью, анекдотично-клубничный, портрета ни одного нет простого, все ломаются, а пейзаж — совершенно невозможный. Нет ни одного холста выше самой шаблонной посредственности. Репутация первого ранга, Бастьен-Лепаж [72] — невозможный ломака, да и живописец не из завидных. Если то, что у него выставлено в Ницце, хорошо, то удивительно, каким образом «Чтение телеграммы» и «После победы» Васнецова [73] не великие произведения? Итак, если общий ход таков, то как возрадовалось бы мое сердце за Россию, где нет и признаков ничего подобного. Если мы и не достигли еще положительных результатов, то мы, по крайней мере, молоды и здоровы, а это по теперешнему времени важно <...>

Из письма В. В. Стасову. 30 апреля 1884 г.



# ИСКУССТВО В РОССИИ

## ОБ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Нигде в Европе искусство не находится в такой тесной зависимости от Академии, как у нас, и нигде академии не имеют возможности направлять его сообразно своим традиционным наклонностям; везде оно повинуется вновь возникающим потребностям общества, и отжившие свое время академии, в сущности, очень мало стесняют развитие национальных школ живописи <...>

Не будь в России этой тесной зависимости, нельзя было бы и относиться серьезно к разным ненормальным явлениям, время от времени выходящим из стен Академии на свет божий <...>

Известно, что бюрократический порядок для своего движения требует, чтобы низшие органы власти и самые последние из подчиненных знали с точностью пределы, в которых они могут и должны двигаться, и чем яснее, определеннее и, так сказать, подвижнее будут намечены эти пределы, тем легче движется сама машина. В деле же искусства, которое все держится на свободе развития индивидуума, наоборот, чем больший

простор получает самый скромный по своим способностям и значению его служитель, тем богаче будет жатва <...>

С небольшим сто лет назад у нас не было своих художников, а были только иностранцы, а между тем Россия вступала в первый фазис гражданственности. Правительство, стоявшее неизмеримо выше общества, сочло своевременным привить любовь к искусству в русском обществе. При тех условиях было совершенно целесообразно дать некоторые привилегии людям, которые бы согласились себя посвятить свободным художествам. Понятно, законно и необходимо даже было особенное верховное попечительство. Особый и, так сказать, тепличный уход за нежным заморским растением был как нельзя более у места. Правительство очень скоро убедилось, что русский человек имеет способности и даже недюжинные дарования к живописи (Лосенко[74], Левицкий[75] и Боровиковский[76]). И вот учреждается Академия, и сочиняется устав, в своем роде образцовый. И не мудрено; во всех делах человеческих замечено следующее интересное явление. Когда сочиняется что-либо без приноравливания к существующим уже людям с тесно связанными с ними интересами, то предмет обнимается, рассматривается и обсуждается по существу, природа предмета заботливо обследуется сама по себе; все внимание обращено главным образом на идею, и так как никому пока нет интереса давать направление, несообразное с существом самого предмета, то даже люди среднего ума способны построить логическую систему. При этом неизбежен, конечно, и тот недостаток, что при практическом приложении многое, и самое лучшее, тотчас же окажется без движения.

Все сказанное буква в букву повторилось в истории нашей Академии. Одно из главных и возвышенных положений устава Екатерины[77] и самых для искусства жизненных, по существу, было постановление, что, по

рассмотрении какого-либо художественного произведения Советом Академии и признания им (Советом) заслуживающим какой-либо художественной степени, утверждение в этом звании претендента предоставляется общему собранию всех членов Академии, то есть лицам и не состоящим на службе. Но ведь несколько десятков лет с начала основания Академии все сколько-нибудь известные и значительные художники были на службе; следовательно, общее собрание ничем не разнилось в своем составе от Совета. С течением времени для практики этот параграф устава был мертвой буквой. Звание давалось Советом, а утверждал в нем тот же Совет, через год. Что сей сон значит? Вещь простую, не интересную: смысл устава требовал, чтобы над Советом был контроль всех художников! В этом году Совет объявляет, что он признает такого-то, положим, академиком; но этот такой-то не станет им, пока не произойдет общего голосования всех членов Академии, и художников, и почетных любителей, что должно произойти в будущем году.

Этот параграф исчез вовсе из устава 1859 г., ныне действующего, и, сколько я знаю, в силу того соображения, что так как параграф оставался мертвой буквой, то сокращение его — вещь либеральная, даже. Очевидно, это — недоразумение. Устав Екатерины, как я сказал раньше, есть в своем роде устав идеальный, рассчитанный на потребности искусства по существу: он, так сказать, был хорошо сшитым платьем на взрослого человека, а щеголял в нем ребенок. Разумеется, ребенку мундир был широк,— вот излишки и были обрезаны; но когда операция была проделана, мальчик успел подрасти настолько, что он ему оказался узок: ему в нем тесно, и он задыхался. Продолжая это, быть может, и не совсем удачное, сравнение, скажем так: мундир совершенно испорчен, его уже не существует, и даже нечего его жалеть, так как все равно он мог не быть годен. Благоразумный отец и не шьет своему

сыну раньше времени платье. Для каждого нужно сшить по особой мерке. Да и почему непременно мундир? Быть может, он окажется вовсе нигде не служащим и ему позволено будет ходить в партикулярном платье? Это именно я и хочу сказать; к доказательству именно я веду речь. Именно мундира не нужно — это для меня совершенно ясно. — «Ну-с, как же, по-вашему, скажут мне,— значит уничтожить Академию? По-вашему, она больше не нужна, и поддержки искусству от государства больше не требуется?» Отвечаю: «Да, Академия не нужна, и поддержки искусству, вроде уже сделанной, не требуется; но необходимо нечто другое». Будем продолжать сравнением и аллегорией, впрочем совершенно прозрачной. Когда какое-либо дерево привилось,— мало того, уже акклиматизировалось, то есть переносит все четыре времени года своей широты без труда и не умирает,— что делает садовник? Это дерево он оставляет в покое, и если дерево оказывается и полезным, и красивым, он не только не мешает произрастанию новых, подымающихся от семян уже акклиматизированного родителя, но и прилагает свое внимание к молодым особям.

Тут сравнение должно быть оборвано, и сделана оговорка. Садовник с деревьями может делать, что он хочет или что требует хозяин, но жизнь народная сообразуется со своими существенными потребностями, а правительство, верное себе и своему народу, не найдет ничего ужасного в том, чтобы его средства, употребляемые на искусство, были истрачены на те же нужды, только другим способом, сообразно необходимости роста и внутренней потребности предмета. И потому не будет ничего противоречивого общественной пользе, если Академия из лаборатории, в которой приготовляются художники для государства, станет простой школой рисования и живописи, то есть одной техники искусства, без всякой попытки на высшую роль. Но зато учить нужно действительно, а не так, как в

последние три десятилетия. Это, во-первых, значительно сократит бюджет и, во-вторых, позволит завести еще другие школы; а если что действительно необходимо, так это школы рисования. В настоящее время, то есть в последний десяток лет, образовались почтенными усилиями лиц, совершенно частным образом, несколько школ: в Харькове, Киеве, Одессе, Вильно, но все это без деятельной поддержки центрального учреждения — Академии; или, если и была оказана поддержка, то после большого ходатайства, в виде снабжения ненужными Академии рисунками. Развитие любви к искусству в народе — одна из главных целей Академии, по уставу Екатерины,— до сих пор ею вовсе не исполнялась. Я говорю о необходимости направить деятельность Академии в эту сторону, не потому, что школы сами по себе будут панацеей всеобщей, а потому, что необходимо сократить художественное образование молодого человека до натуральных размеров, а не так, как это практикуется теперь, когда курс едва-едва оканчивается к 30 годам, да еще дело осложняется для каждого, прошедшего Академию, необходимостью в конце концов переучиваться снова. Это не фразы и не придирка, а указание печального факта. Разумеется, официальный человек этого уразуметь не в состоянии, и для него это не больше, как клевета; но я пишу и не для убеждения официального человека. Я пишу потому, что на меня налагается обязанность, вовсе мне несвойственная: доказывать, как и чему нужно учить художника, вместо того, чтобы стать в прямые отношения к молодежи, чему я искренно, от души готов служить, но чему не могу служить при существующем порядке. А порядок этот достаточно уже выяснен мною в предыдущих статьях и теперь, тогда как желателен порядок следующий.

Прежде всего уничтожение чинов и привилегий, каких бы то ни было, для художников. Поэт, романист и вообще литератор ничуть ни больше, ни меньше от то-

го, что он особа не чиновная, а простой человек. Затем, уничтожение присвоенных медалям прав служебных и связанных с ними художественных степеней. Необходимо, чтобы в художники шли только люди, действительно призванные, которые бы не рассчитывали ни на льготу по воинской повинности, ни на занятие какого-либо чиновного места: тогда-то художников как раз будет столько, сколько их нужно обществу. Затем, центральное положение Академии должно быть уничтожено! Нужно сделать так, чтобы мальчик там, на месте родины, находил возможность правильно развиться в технике, прежде чем он станет конкурировать на художника настоящего.

Техника искусства — вещь и трудная и нет, смотря по тому, когда, то есть в каком возрасте, ее человек себе усваивает. А усвоение — то же, что усвоение элементарных знаний, приобретаемых памятью главным образом. В 25 лет человеку очень трудно одолеть грамматику и арифметические аксиомы, а в 12 — легко. Точно так же и в искусстве. Я не говорю о высшей технике, технике художественной: она подымается вместе с развитием таланта; я разумею ту первоначальную технику, которая только воспитывает глаз и руку. При теперешнем порядке этой низшей технике начинают учиться в 20 лет и старше, что положительно нерационально; к этим годам всякий талантливый мальчик может усвоить технику настолько, что будет рисовать и писать с натуры совершенно свободно, если начнет с 14—15 лет, а не раньше, и потому именно, что рисование и живопись — предмет столь серьезный, что он требует известной умственной зрелости для того, чтобы занятие не было скучным — предполагая, что рядом с гимназиями и университетами везде есть правильно организованные рисовальные школы с натурными классами, в которых занятия могут быть распределены в другие часы и главным образом вечером. Молодой человек последних классов гимназии будет

настолько рисовать, что ему очень немного останется дополнить элементарных познаний техники и прямо в состоянии перейти в мастерскую, будем называть «профессора», для окончательного формирования из себя художника.

Я считаю единственным действительным путем сделаться художником тот, который был в употреблении когда-то до возникновения Академии. Молодой человек, юноша, имеющий влечение к искусству, идет обыкновенно искать себе учителя; найдя такого, он начинает с азов, проходит весь путь техники и по мере способностей успевает. Не нравится ему один учитель, ищет другого и т. д.

Прогресс нашего времени в том, что мы можем с большим удобством и пользою разделить развитие художника на два больших периода: первоначальный — рисовальные школы, и окончательный — мастерские художников. Все второстепенные художественные силы, которые теперь томятся и гибнут в Петербурге и Москве, составляя обузу государства и общества, найдут себе исход; они есть готовый уже контингент учителей и директоров рисовальных школ и с успехом могут вести дело преподавания с натуры, неподвижной и живой.

Они знают перспективу, знают анатомию, по крайней мере, должны знать. При каждой школе должны быть библиотеки по истории искусств. Окончивший гимназический курс и студент университета к концу своих научных занятий будут обладать знанием рисунка и живописи настолько, чтобы понимать, о чем будет идти речь в мастерской избранного профессора. Говорить о том, как это организовать, я считаю совершенно излишним: дело до того простое и ясное, что регламентации не требуется. Искусство в существе своем — дело чрезвычайно интимное, и одновременное вмешательство нескольких профессоров в развитие молодого человека решительно вредно. Как все дороги ведут в Рим,

так и все системы в искусстве хороши, если учитель знает свое дело. Ошибка большая теперешнего порядка заключается в том, что ученик не имеет своего профессора, то есть не имеет человека, который бы знал его силы и внутреннее содержание.

Кто при таком порядке теряет что-либо?

Правительство положительно в выигрыше, упраздняя лишний департамент, потерявший всякую связь с живым делом.

Молодые люди приобретают элементарные сведения в искусстве, не выходя, так сказать, из своей семьи, и будут обладать ясным пониманием того: нужно ли и следует ли им избирать карьеру художника — как раз в то время, которое при существующих условиях становится роковым для большинства. Кто же теряет? Неужели нужно считать потерей исчезновение миражей, да еще и вредных? А что миражи академические действительно вредны, в этом свидетель — совесть всех искренних и действительных художников.

Из статьи «Судьбы русского искусства». 1880 г.

## ЗА РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА ДЕМОКРАТИЧЕСКОГО

...Искусство ничего не имеет, да и не должно иметь общего с застывшими формами. Оно — живое, вечно меняющееся и требующее себе такой свободы, которая не может быть допущена у нас. Было бы лучше, если бы рядом с официальным и законным искусством было бы, так сказать, незаконное, партикулярное, или нет — демократическое.

Из письма И. Е. Репину. 25 декабря 1873 г.

Как это было бы чудесно: один посидел чуточку на Волге, другой где-то в Ладоге, третий еще там где-нибудь, одному уж очень понравился мужик, с большой

рыжей бородой и сверлящими глазами, другому — деревья все в пару, под солнцем, третьему... Господи! И все они валяют, как бог на душу положит, только и думают о том, как бы это повернее сделать. Ну, разумеется, один глиной вымажет лицо, а небо уже и не разберешь иногда; другой хочет написать на воздухе, а выйдет заслонка — он и сам потом видит, что заслонка; третий все думает, отчего это над хорошими людьми все смеются, все так вот и покатываются со смеху, и ему хочется реализировать эти свои ощущения... Потом, все они съедутся, смотрят друг у друга, толкуют, спорят, хвалят одно, порицают другое, потом пойдут посмотреть, как работали старички лет за 300, и что такое делают соседи, кое-что хорошее и от этого бывает. Глядишь, дело-то и подвинулось, даже лет этак через 10.

Из письма В. В. Стасову. 21 июля 1876 г.

Когда появляется талант не фальшивый, когда художник отвечает тому, что уже готово в публике, тогда она безапелляционно произносит свой приговор. Казалось бы, все места заняты, каждая отрасль имеет своего представителя, да иногда и не одного; но искусство беспредельно, приходит новый незнакомец и спокойно занимает свое место, никого не тревожа, ни у кого не отнимая значения, и, если ему есть что сказать, он найдет слушателей.

Из письма И. Е. Репину. 6 января 1874 г.

...Я глубоко убежден, что теперь *наступило время* предоставить художников их собственной дальнейшей судьбе, что их пора лишить поддержки государства и оставить их самим ведаться с обществом. Я готов даже предсказывать, что, если не решатся сделать это сегодня,— нужно будет сделать это непременно завтра; только завтра это обойдется дороже, чем сегодня, без пользы, а ко вреду для самого искусства.

Из статьи «Судьбы русского искусства». 1880 г.

Только чувство общественности дает силу художнику и удесятеряет его силы; только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него, может поднять личность до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника и нужен и дорог обществу, помогает созревать экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племени, и современников, и потомков.

Из письма В. В. Стасову. 30 апреля 1884 г.

В науке есть вера, есть положения, обязательные для всякого адепта, есть цель, не оспариваемая никем из людей, преданных ей,— словом, там есть коллективные усилия, которые одни способны создавать волны внушительного объема и высоты, тогда как в искусстве — все индивидуально, ничто не обязательно и отсутствие идеалов — полное.

Я только что проехал Италию, видел древнее греческое искусство в остатках и обломках, видел искусство Возрождения в богатых собраниях, и в обеих руках — присутствие общей руководящей идеи, как будто люди сговаривались и шли в ногу по одному направлению, и потому-то между сотнями талантов являлись счастливцы, которым удавалось связать в узел бродившие по мелочам исторические моменты общественной жизни.

Из письма Ф. Ф. Петрушевскому. 17 июня 1876 г.

...Хорошо бы, если бы был, знаете, этакий центр, то есть не центр, куда сходиться, а центр умственный, вроде каких-либо очень широких принципов, которые бы все признавали, прилагать которые на практике, в творчестве, было бы сердечною потребностью каждого из нас,— словом, нечто вроде философской системы в искусстве, религии там что ли, ясно и талантливо формулированной каким-нибудь писателем, и чтобы каж-

дый из нас, где бы ни находился, какие бы рожи его ни окружали, но чтобы он чувствовал, что где-то там, в другом месте, другой такой же, как и я, стремится к тому же, работает в том же направлении, хотя и все разно. Это удесятеряет силы человека и держит постоянно на высоте тех задач, которые одни оправдывают специальность.

Из письма И. Е. Репину. 26 декабря 1877 г.

...Что Вы скажете о смысле моей деятельности? Не толку ли я воду, воображая, что занимаюсь делом? Что ни говорите, а, в конце концов, говоря о движении, мы разумеем атомы, единицы, личности, и одну и много, всех вместе и каждого порознь — словом, как только мы подойдем вплотную, нам надо кого-нибудь схватить непременно; мне кажется, что это так. Вы не думайте, что я хочу свернуть на личности, этого я не желаю, да и Вы тоже, я уверен, но у личности есть общие видовые свойства, совершенно тождественные с таковыми же других личностей. Вот об этих-то видовых свойствах мы и можем рассуждать, переворачивать их на все стороны, нисколько не смущаясь, что личность вносит в общественную деятельность свою собственную манеру, которую также возможно оставить в стороне, а потому и можно говорить вообще. Ваши мысли о партиях верны с формальной стороны; партиям Вы произносите беспощадный приговор тем одним, что просите господа бога «избавить Вас от борьбы с ними». Здесь и мой собственный приговор. Я, с тех пор, как себя помню, всегда старался найти тех, быть может, немногих, с которыми всякое дело, нам общее, будет легче и прочнее сделано. Часто я оставался одиноким, да и теперь не скажу, чтобы был счастливее, но внутри продолжает всякий раз шевелиться надежда на лучшее будущее. Очень может быть, что Вы более трезво видите действительность, я с этим соглашаюсь так только, доверяя Вашей логике, но собственное мое

индивидуальное «я» с этим помириться не желает, и я не понимаю, как можно желать такой изолированности. Очень возможно пройти всю жизнь, не примкнув ни к какому движению, не идя ни с кем в ногу, но только потому, что или не встретишь товарища, или нет еще достаточно определившихся целей. Но когда цели видны, когда инстинкт развился до сознания, нельзя желать остаться одному. Это, как религия, требует адептов, сотрудников. Это, по-моему,— закон. Вы скажете, какое красноречие и лиризм из-за идеи, и какой же?.. Передвижной выставки! Если так, я все-таки, не смущаясь, пойду дальше и говорю: партии, даже каждый человек — партия, несколько партий в одном человеке, все это уже нечто, уже движение, уже пробуждение к жизни. Из чего же, наконец, и выходят какие-нибудь результаты и частная инициатива, и чем же она начинается? Вы говорите, что у нас ее нет — согласен. Но, боже мой, что же это за сфинкс, эта частная инициатива, и откуда она возьмется, если не будет сначала всеразлагающего анализа, мытья, потом группировки, а потом и ненавистных Вам партий? Человек, как животное, все способен опошлять, а стало быть и борьбу партий низвести на степень простого грабежа и мошенничества. Но разве от того самый закон подлежит осуждению и люди, цепко хватающиеся за всякую социальную задачу, суть не больше, как даром тратящие свое время на пустяки? Вы, конечно, чувствуете, что во мне сидит сектант, фанатик? Нечто нетерпимое, от чего надо поскорей отделаться? Очень больно мне, если Вы правы, а не я. Это значит прожить до седин ошибаясь, это значит, что вся жизнь моя не более, как ошибка! Но я чувствую, что я неисправим, я не рисуюсь, и если все будущее, молодое, сильное и талантливое осудит меня, я останусь калекой, правда, но упорно продолжая отстаивать свои положения. Вы говорите: «Да и некогда будет, слишком много дела с своим собственным делом — искусством,

его техникой, выражением...» Можете себе представить — не понимаю! Как будто Вы что-то сказали на неизвестном мне языке. Звуки знакомые, а содержание непонятно, то есть сочетание слов такое удивительное, что я готов замолчать. Вероятно, правду говорят, что у всякого поколения, как при новом химическом смешении, появляется новое тело, не похожее ни на одно из предыдущих. Как «времени не будет?» Да ведь быть убежденным в чем-нибудь раз, не нужпо начинать сначала: остается все время именно на проведение его в действительность. Куда же еще нужно тратить время? На борьбу с партиями? Да ведь именно моя специальность, мое дело настоящее, и есть борьба с партией, мне противной. Чем же мне еще бороться? Чем больше я улучшаю себя и совершенствую, тем большие наношу поражения — это-то и есть борьба партий.

Из письма И. Е. Репину. 25 декабря 1873 г.

Я, собственно, что имел в виду? Я хотел сказать, например: картина «Бурлаки»[78]... (не пугайтесь, Вас я не трону, по крайней мере, немного, к слову пришлось, да, «Бурлаки» тут только потому, что это единственный случай, я охотно бы взял что-нибудь другое, да нету). Ну, так «Бурлаки» — картина недурная, только что же? Бруни[79] говорит, что это есть величайшая профанация искусства! Да, и Вы как полагали? Вы, небось, думаете, что Бруни — это Федор Антоныч, старец? Как бы не так, он из всех щелей вылезает, он превращается в ребенка, в юношу, в Семирадского... ему имя легион! Что нужно делать? Его еще нужно молотом! Он опять за свое... еще нужно картину, только еще более глубокой профанации... и так без конца, борьба! Как хотите, а это так. Вот что я думаю. Другой борьбы я не подозревал и не подозреваю.

Из письма И. Е. Репину. 6 января 1874 г.

# О НОВОЙ РУССКОЙ ШКОЛЕ ЖИВОПИСИ

Мысль Ваша написать книгу «Новая русская школа» сама по себе богатая; на эту тему можно сказать бездну интересных вещей, но мне бы хотелось только, чтобы не было в ней преувеличения в какую бы то ни было сторону; и я решаюсь поэтому высказать Вам свое мнение!

Несомненно, разумеется, что в последнее двадцатипятилетие появились существенные признаки самостоятельного отношения русских художников, en masse * к действительности, сравнительно с прежним временем, когда движение это было только единичным. Теперь мы имеем все-таки группу людей, действующих одновременно и исповедующих приблизительно одни и те же принципы, тогда как в то время один от другого отделялись часто большими промежутками времени <...>

Здесь уместно будет вспомнить, что в конце 50-х и начале 60-х годов на выставках было чрезвычайно много молодых всходов, которые и теперь порадовали бы многих, но... как-то они все повяли после первых побегов. Побил ли их мороз или в самих семенах не было жизненности, теперь решать не берусь, но что всходы были, это — несомненно.

Из письма Н. А. Александрову. 11 августа 1877 г.

Заметьте: Академия еще и к этому времени, к 70-м годам, не оправилась от потери крови в 63 году. Никого не было из молодых людей, который бы стоял на ее стороне. Главное во всем этом было следующее. В 71 году правительство как бы сказало: пора перестать помогать, будьте сами по себе. И вот уничтожили казенно-коштных и пришли все, кто хотел, и делал

* в массе.

в Академии то же, что хотел. Академия и была и не была. Профессора заняты Исаакием, а ученики пишут: чиновников, охтянок, мужичков, рынки, задворки, кто что попало. Ватага хотя и была невежественна, а делала то, что, в сущности, было нужно. Вот из этого-то времени — времени недосмотра профессоров — и возникло то, что потом себя заявило, и тогда же образовался тот контингент, который что-нибудь сделал для национального искусства. От этого недоразумения были такие последствия, что кипучесть той жизни до сих пор еще отзывается.

Из письма В. В. Стасову. 21 июля 1886 г.

Вот Вам эстетика. Она бывает всякая: немецкая, русская, французская и т. д. Не угодно ли убедиться?..

Гоголь, Достоевский (даже Тургенев) брали и смели брать вещи, о которых в гостиных говорить неприлично.

Немецкий, английский и французский художники предпочитают обходить эти вопросы. Что правильно и что нет? В каких случаях эстетика страдает?

Из письма А. С. Суворину. 27 февраля 1885 г.

Не знаю, к чему предназначен русский народ, будет ли и с ним то же, что с нациями более зрелыми, которые, как Вы говорите (и совершенно верно), что для них не человек важен, а краски, эффекты и внешность, то, что именно и есть живопись, и только живопись, или он удержит теперешние родовые черты свои. Повторяю, я не знаю, что будет в зрелом возрасте, но очевидно, что так оставаться нельзя: все это только хорошие намерения, а ими, как известно, ад вымощен! Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху, но... как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце? Мудрый Эдип, разреши! Правда, русская мысль, насколько она проявилась в литературе и поэзии, держалась боль-

ше содержания, совершенствуя в то же время язык, и дошла, наконец, до той степени, когда и наших писателей переводят французы, немцы, англичане, американцы... Точно я прав в самом деле, что мысль, и одна мысль создает технику и возвышает ее. Оскудевает содержание, понижается и достоинство исполнения.

Из письма И. Е. Репину. 23 февраля 1874 г.

Русская живопись так же существенно отличается от европейской, как и литература. Точка зрения наших художников, все равно литераторов или живописцев, на мир — тенденциозная по преимуществу. Он смотрит с добродушной иронией на маленьких людей, выставляет все смешное, то есть человек-то, с которого художник работает, делает свое дело серьезно, а художник как-то так умеет распорядиться, что зритель ясно чувствует: пустяки! Но никогда талантливый художник русский не смеялся еще над вещами серьезными: рождением, смертью, любовью. Посмотрите сцену «На кладбище» Маковского[80], и Вы почувствуете глубокое умиление. Простые люди разговляются на могилках в светлый праздник. Дальше (Маковский — в большем количестве, а Прянишников[81] — в меньшем), но оба обладают изумительным искусством тенденциозную картину сделать нетенденциозною. Все наши большие писатели тенденциозны, и все художники тоже. Разница в большем и меньшем таланте.

Из письма А. С. Суворину. 12 февраля 1885 г.

Вспомните, что особенно хорошо у Репина? Самое сильное «Бурлаки» и «Музыканты»[82], трактованные как группа людей просто и ничего больше. Идея в «Бурлаках» есть помимо воли Репина, она в самом факте, а то, что он умышленно прибавлял, только, по-моему, ослабило силу впечатления.

Из письма В. В. Стасову. 1 декабря 1876 г.

Стараться о смысле, искать значения — значит насиловать себя: вернейшая дорога не получить ни того, ни другого. Надо, чтобы это лежало натуральным пластом в самой натуре. Надо, чтобы эта нота звучала естественно, не намеренно, органически. Но так, и баста! Не могу иначе. Мир для меня так окрашен; при чем же тут рассуждения? Я утверждаю, что это в славянской натуре. Я утверждаю, что в искусстве русском черта эта проявилась гораздо раньше, чем было выдумано *направление*. И когда оно натурально (а оно натурально), оно неотразимо, роковым образом разовьется. Хотите ли Вы этого или не хотите, а оно так будет, так должно быть. Хотя бы весь свет твердил иначе! Вам небезызвестно то странное явление, что вещь, возбуждавшая хорошие отзывы там, в Париже, за границей, совсем не вызывает того же впечатления в России. Отчего это? Вы скажете — мы ребята; и Вы будете правы, но только отчасти. Например, Савицкий[83] удивился, когда увидал вещи Боголюбова здесь на Передвижной выставке, так они показались ему фальшивы. Картина Поленова, говорят, была недурна даже в Салоне, а тут она — общее место, картина, написанная по рецепту, таких там тысячи. После Делароша есть уже шаблон, как надо написать драму. И это знаете почему? Вы удивитесь, когда я скажу: Вы скажете — парадокс! Потому, что у нас нет еще множества тысяч картин. Натуральное чувство зрителя, нося зерно здорового (еще не тронутого культурой, так сказать) идеала, ищет, прежде всего, полного выражения этого идеала, не находит — и отворачивается. Вы скажете — по какому же праву? Что они знают? А просто по праву невежи, еще не тронутого книгами. Кого всего труднее удовлетворить? Людей, стоящих на двух противоположных полюсах развития: простого, но умного мужика, и человека высокопросвещенного <...>

Вы принимаете голос Парижа, то есть города, за голос всего человечества, так как кто же во всех частях

света не читает парижских газет? Это все-таки не то же самое. Понятно, слава в Париже — всесветная слава. Но как же проверить, что именно нравится действительно, что производит впечатление и какое? Ведь зритель не записывает своих впечатлений, да он им зачастую даже и не доверяет, думает: я не знаю, не понимаю. Говорят только газеты, но ведь мы уже теперь знаем, что такое газета, и знаем даже, что публику можно настроить искусственно.

За границею это возведено в высокую систему, да и у нас уже пробуют то же — еще неумело, но попытки есть, и я надеюсь, что в этом-то мы не отстанем, а не то помогут более «опытные люди». Но это мы оставим <...>

Ведь у нас нельзя тянуть одну ноту вечно, нельзя Петра и Вавилу писать одними красками, нам он скоро надоест <...> У нас еще нет, как я говорил выше, публики, настолько воспитанной, чтобы давать славу за свою манеру, за одну специальность. Мы хотим, чтобы художник, претендующий па первенство, писал одного так, другого иначе, третьего опять иначе... У нас — странное дело, даже Семирадский уже не поражает, а между тем его теперешняя вещь гораздо лучше написана предыдущих. Говорят — глупо. Вот поди ж ты? Нет, на нас угодить трудно!!! Очень трудно!!!

Из письма И. Е. Репину. 16 мая 1875 г.

Относительно же слабости воображать себя народом, имеющим будущность, можно только сказать, что мысли подобного сорта не наносят обиды Западу. Вы скажете — но самообольщают нас, может быть, тут и правда есть, даже наверное, но что делать, когда молодая особь начинает сознавать в себе некоторые склонности, отличительные от других себе подобных, в том, что я думаю, что русские внесут некоторую долю в общее

достояние и что теперь очередь за ними, нет никакого противоречия с логикой вещей. Вы видите из этого, что я принадлежу к партии славянофилов блаженной памяти, но это не беда. До сих пор это не мешало еще мне смотреть в оба, а не спать. Вы смотрите на это иными глазами. Вам это кажется грезами и одуряющим гашишем — зависит от натуры: на одного мысли эти действуют усыпляющим образом, на другого обратно — он становится еще внимательнее, сознавая ответственность перед самим собою, еще строже он работает и думает. Но если уж сказать что-нибудь о гашише, то, сколько мне известно из достоверных источников, во Франции именно и частью в Англии, в классах, обладающих и образованием и достатком, гашиш очень употребляют: неправда, небось? Оно, положим, Вы говорите о гашише иносказательном, так сказать, но ведь и реальный гашиш штука некрасивая и употребляется уже тогда, когда организм поврежден.

Из письма И. Е. Репину. 10 сентября 1875 г.

Искусство обширно и неисчерпаемо. С каждым новым поколением открываются новые горизонты и новые пути, по которым должны устремиться еще художники в будущем. Дай бог русскому искусству проявить себя насколько можно шире и полнее.

Из письма неизвестному. 28 марта 1881 г

Все говорят: русские художники пишут сухо, слишком детально, рука их чем-то скована, они решительно не способны к колориту, концепции их несоразмерны, темны, мысли их направляются все в сторону мрака, печали и всяческих отрицаний. Ну, так я ж Вам говорю, что если это верно (а дай бог, чтобы это было верно), так это голос божий, указывающий, что юноша ищет только правды, желает только добра и улучшения. Вы скажете: да художника-то нет! Верно, худож-

ника нет, но есть то, из чего только и может быть художник <...>

И если он художник, то ему нет другого выхода, как создать свой собственный язык. И чем он оригинальнее и независимее, чем честнее и талантливее, тем ему труднее. А труднее вот почему: потому что русского художника никто не учит. У него нет учителей и не было. Вот почему русское искусство так медленно поднимается в рост. Точно времена прерафаэлитов [84], времена Луки Кранаха [85], Мемлинга [86], Альбрехта Дюрера [87], то есть времена, когда в целые столетия были сделаны успехи в живописи в вершок величиною, а именно: долго рисовали одной желтой глиной, пока не заметили, что в природе есть и другие краски. Долго рисовали плоско и выделывали подробности на близком расстоянии, пока не увидали громадных движущихся теней на некотором отдалении. У старых мастеров, до времени великих творческих живописцев, все связано, сковано, мертво и сухо, и, несмотря на то, Гольбейн в Германии, Джотто [88], Чимабуэ [89], Беато Анджелико [90] и Перуджино [91] в Италии считаются не только не ниже последующих, но увлекающимися историками почитаются еще больше. И до известной степени это справедливо. Так и Гольбейн, например, запускавший свой щуп до дна души человека, этот ужасающий аналитик и философ, дал такие портреты, которые и теперь останавливают внимание всякого наблюдательного человека. Думаю (разумеется, бездоказательно), что люди, с которых он писал, могли желать чего-нибудь другого, но человеческий род всегда будет ему благодарен за его исследования и всегда предпочтет в известных случаях опираться на его свидетельство, нежели на свидетельство Рубенса. Потому что Гольбейн — сама природа, вскрытая уму человека. Что тут художественного — я не знаю, но что это необыкновенно и интересно, сомнению не подлежит.

Из письма А. С. Суворину. 4 марта 1884 г.

Возвращаю Вам книгу Толстого и глубоко благодарю Вас. Говорить о «Смерти Ивана Ильича», а тем паче восхищаться, будет по меньшей мере неуместно. Это нечто такое, что перестает уже быть искусством, а является просто *творчеством*. Рассказ этот прямо библейский, и я чувствую глубокое волнение при мысли, что такое произведение снова появилось в русской литературе. Слава богу, и русские внесли кое-что и увеличили и без того великое собрание человеческих благородных произведений. Удивительно в этом рассказе отсутствие полное украшений, без чего, кажется, нет ни одного произведения человеческого.

Из письма П. М. Ковалевскому. 21 сентября 1886 г.

За все русское искусство я спокоен и знаю, что оно себе рано или поздно, а завоюет уважение, и уважение широкое, начиная даже с правящих и заправляющих его судьбами и кончая улицей.

Из письма В. В. Стасову. 8 августа 1886 г.

## О РУССКИХ ХУДОЖНИКАХ — СВОИХ СОВРЕМЕННИКАХ

### В. Г. ПЕРОВ [92]

#### Портрет писателя Ф. М. Достоевского

После Ф. М. Достоевского осталось два портрета, о которых говорить стоит. Первый портрет — живописный, написанный Перовым 10—12 лет назад, и находится в галерее П. М. Третьякова. Портрет этот не только лучший портрет Перова, но и один из лучших портретов русской школы вообще. В нем все сильные стороны художника налицо: характер, сила выражения, огромный рельеф и, что особенно редко и даже, можно сказать, единственный раз встретилось у Перова,— это колорит. Его краски всегда были свежи и

сильны, все его произведения этим отличаются, но сильные краски не есть еще колорит. Решительность теней и некоторая как бы резкость и энергия контуров, всегда присущие его картинам, в этом портрете смягчены удивительным колоритом и гармониею тонов; смотря на него, положительно не знаешь, чему больше удивляться; но главным достоинством остается, разумеется, выражение характера знаменитого писателя и человека. Он так счастливо посажен, так смело взято положение головы, так много выражения в глазах и во рту и такое полное сходство, что остается только радоваться.

Из статьи «О портрете Ф. М. Достоевского». 1881 г.

### «Приезд гувернантки в купеческий дом»

«Приезд гувернантки» я помню очень хорошо; в то время, когда я увидел эту картину на конкурсе (что было давно), я думал: как бы это было хорошо, если бы было только две фигуры, гувернантка и хозяин, пожалуй, еще девчонка, будущая ученица, и только. Сама гувернантка прелестна, в ней есть конфуз, торопливость какая-то, что-то такое, что сразу заставляет зрителя понять личность и даже момент; хозяин тоже недурен, хотя не нов: у Островского взят. Остальные лица лишние и только дело портят.

Из письма П. М. Третьякову. 19 апреля 1875 г.

## В. В. ВЕРЕЩАГИН

Теперь о Верещагине: предваряю, я не могу говорить хладнокровно.

По моему мнению, это — событие. Это завоевание России, гораздо большее, чем завоевание Кауфмана [93] <...>

Эта идея, пронизывающая невидимо (но осязательно для ума и чувства) всю выставку, эта неослабная энергия, этот высокий уровень исполнения (исключая «С гор на долину» — самая большая и самая слабая),

этот, наконец, прием, невероятно новый и художественный в исполнении вторых и последних планов в картине, заставляют биться мое сердце гордостью, что Верещагин русский, вполне русский.

Из письма В. В. Стасову. 15 марта 1874 г.

От себя прибавлю, что вещи Верещагина — вещи действительно оригинальные и удивительные во многих отношениях. Вы знаете, что говорить в живописи о таких вещах, которые нам обоим знакомы и которые мы оба увидели, чрезвычайно интересно и даже бывает поучительно, но когда один из нас не видал, то описания ни к чему не послужат. Единственное, что еще возможно,— это общий смысл произведений, то есть та сторона искусства, которая и в науке, и в литературе одинакова и которая вследствие этого может быть вызвана в нашем уме как бесформенное представление. Но хотя эта сторона в Верещагине чрезвычайно сильна, однако ж он такой художник, что его надо видеть непременно. Как доказательство своего мнения приведу пример. Год тому назад у Гуна в мастерской я видел фотографии со многих картин, которые теперь были выставлены. Указывая на некоторые фотографии, Гун говорил, что вот такая-то картина в натуральную величину, а вот эта в полнатуры, а эти маленькие, и я удивлялся тому, что многие вещи мне казались лишенными содержания, и чем больше картина, тем меньше его (то есть содержания). Между тем, когда картины были налицо, многое стало ясно. Например, «Двери Тамерлана» или, еще лучше, «У дверей мечети»: в натуральную величину резные деревянные двери в каменной стене и по бокам две фигуры, стража, тоже в натуральную величину, и только. Никакого содержания, по крайней мере, видимого, но это — историческая картина. Это один из тех рискованных сюжетов, где живопись, и только она одна может что-нибудь сделать. Написана она поразительно, в полном смысле

слова, и будь она только на волос ниже в техническом отношении — и исторической картины не существует. Эти тяжелые, страшно старые двери с удивительною орнаментациею, эти фигуры, сонные, неподвижные, как пуговки к дверям, как мебель какая-нибудь, как тот же орнамент, так переносят в Среднюю Азию, в эту отжившую и неподвижную цивилизацию, что напишите книг, сколько хотите, не вызовете такого впечатления, как одна такая картина. Верещагин — явление, высоко подымающее дух русского человека. Это человек оригинальный и вполне самобытный, несмотря на то, что он много времени провел за границей и усвоил себе все технические приемы западного искусства, только с некоторой поправкой, ему одному принадлежащей.

Из письма И. Е. Репину. 7 мая 1874 г.

Верещагин не из тех художников (по крайней мере, до сих пор, за будущее не поручусь), которые раскрывают глубокие драмы человеческого сердца (что и есть действительное искусство в его настоящем значении и высший его род). Он человек в этой коллекции в огромной доле формальный, внешний (хотя это слово, применяемое к нему, пошло). Лучше сказать, он объективен гораздо больше, чем человеку свойственно вообще. Та идея, которая пронизывает все его произведения, выходит из головы гораздо больше, чем из сердца,— словом, мы имеем дело с человеком новейшей геологической формации. И в этом отношении он принадлежит России не вполне, хотя, как я уже Вам говорил, ни один иностранец не был бы способен на то, что сделал Верещагин. Дальше: его идеи, откуда бы они ни выходили, однако ж, такого сорта, что отказать им в сочувствии нельзя; его форма так объективна, сочинение так безыскусственно и не выдумано, что кажется фотографическими снимками с действительно происходивших сцен. Но так как мы знаем, что этого нет и быть не могло, то в сочинении и компози-

ции его картин участвовали, стало быть, талант и ум. Его живопись (собственное письмо) такого высокого качества, которое стоит в уровень с тем, что мы знаем в Европе. Его колорит, в общем, поразителен. Его рисунок не внешний, контурный, который очень хорош, а внутренний, то, что иногда называют лепкой, слабее его других особенностей, и он-то, этот рисунок, главным образом заставляет меня отзываться о нем, как о человеке, не способном на выражение внутренних, глубоких, сердечных движений. Все это я увидел с первого же раза, но уровень его художественных достоинств, его энергия, постоянно находящаяся на страшной высоте и напряжении, не ослабевая ни на минуту (исключая «С гор на долину»), наконец, вся коллекция, где Средняя Азия действительно перед нами со всех, мало-мальски доступных европейцу сторон, производит такое впечатление, что хочется удержать ее во что бы то ни стало в полном ее составе. Как вы видите, все картины его не производят глубокого, охватывающего, собственно, мир нашей души впечатления, и это потому, разумеется, что халаты, и чалмы, и бронзово-неподвижные азиатские физиономии — слишком чужие нашему внутреннему миру, нашим идеалам, нашим страданиям и надеждам; и в этом, и только в этом смысле сказать, что главный их интерес и значение есть этнографический, будет, пожалуй, верно. Нужно знать вперед, что приобретается, чтобы не испытывать чувства разочарования. Приобретается коллекция, которая раздвинет очень далеко наши понятия и сведения относительно нашего настоящего (то есть его некоторых сторон, и именно великорусских особенностей), еще более нашего прошлого. Но коллекция эта ничем не затронет нашего сердечного, психологического и умственного мира. Исключая политического, она не раздвинет наш теперешний горизонт и не откроет нового, словом, мы все будем ходить в эту галерею для того, чтобы что-нибудь узнать, но не для того, чтобы

интимнейшим образом побеседовать и вынести успокоение и крепость для продолжения того, что называется жизнью. Ни одной черты, родной нам по духу, исключая патриотической, нет в этой коллекции, да и быть не могло. И все-таки это колоссальное явление, и все таки эта коллекция драгоценна, она слишком серьезна. Я все сказал, что считаю обязанным. Утверждаю, что ничего не преувеличиваю, и думаю, что я не ошибаюсь. Все эти особенности я видел с первого раза, но не особенно на них указывал, потому что имею правилом говорить о главном. Главное же в данном случае есть Средняя Азия и ее обитатели.

Из письма П. М. Третьякову. 12 марта 1874 г.

Верещагин главным образом голова и сердце, волнуемые разными жизненными явлениями. Он, скорее, агитатор, он торопится захватить всю группу явлений и о каждой сказать свое слово, ему некогда, сколько еще дела ждет его. Есть ли возможность при таком лихорадочном волнении думать о том, чтобы удовлетворять педантов, но он нигде, однако ж, не оскорбляет чувства глаза в общем колорите, рисунке и пятнах, он заботится больше всяких технических тонкостей о хоровом движении человеческих масс, о крике ненависти или другом каком-либо чувстве, охватывающем много людей разом. Он не углубляется в каждого индивидуума, и вещи одиночные сравнительно и слабее. Эта особенность указывает, разумеется, и на основную черту таланта Верещагина; этого забывать не надобно при суждениях о нем.

Из письма В. В. Стасову. 1 декабря 1876 г.

## И. Е. РЕПИН

С истинным удовольствием я узнал из Вашего письма о решении, которое принял Илья Ефимович Репин. Я этому тем более рад, что все это случилось без малейшей натяжки и давления постороннего, а на-

против. Это мне теперь особенно приятно, так как я всегда возлагал на него надежды (правда, смутные), не как на художника (это всегда для меня было несомненно), а как на человека, который нанесет Академии удары, самые полновесные, и что, стало быть, усилия моей жизни имеют историческое оправдание.

Из письма В. В. Стасову. 20 января 1874 г.

## Портрет художника А. И. Куинджи

Хочу поделиться с Вами впечатлениями от портрета Куинджи, который я видел сейчас, будучи у него. Сказать Вам, что это портрет хороший,— мало; сказать, что удивительный,— не совсем верно, так как я, зная Вас хорошо, не буду удивлен, что бы Вы ни сделали. Я просто скажу, что думаю и что я испытал, глядя на него. Мне уже говорил сам Куинджи, что Вы написали его, потом я слышал от некоторых, которые видели его, и убеждаюсь, что слишком мало людей, действительно и сознательно понимающих, чего нужно искать и желать в живописи. (Я, значит, понимаю только!) Все или не доросли, не созрели, как говорят, или окрепли и застыли формы и приемы их мышления, и ничего нового не выносят. Но это когда-нибудь до другого раза. Итак, вот что я испытал. Этот портрет с первого же раза говорит, что он принадлежит к числу далеко поднявшихся за уровень. Глаза удивительно живые; мало того, они произвели во мне впечатление ужаса; они щурятся, шевелятся и страшно, поразительно пронизывают зрителя. Куинджи имеет глаза обыкновенно не такие: у него они то, что называют «буркалы», но настоящие его глаза именно *эти* — это я знаю хорошо. Потом рот, чудесный, верный, иронизирующий вместе с глазами; лоб написан и вылеплен как редко вообще, не между нами только. Словом, вся физиономия — живая и похожая. Кроме того, фигура — прелестная, это пальто, это неуклюжая посадка, все, сло-

вом, замечательно передает восточного симпатичного человека. Одно, что необходимо, по-моему, Вам посмотреть, это всю нижнюю площадку носа, и особенно самый кончик. Не думайте, что это неважно: портрет такого сорта, что это необходимо, решительно необходимо; я, наконец, к Вам пристану. И потом еще, весь цвет волос, он и силен и однообразен. Это, впрочем, не все: кресло решительно к нему не идет, Вы его уберите и подложите ему бревно, камень, скамейку, что хотите, только не кресло. Убедившись в том, что Вы сделали чудо, я взобрался на стул, чтобы посмотреть кухню, и... признаюсь, руки у меня опустились. В первый раз в жизни я позавидовал живому человеку, но не той недостойной завистью, которая искажает человека, а той завистью, от которой больно и в то же время радостно; больно,— что не я так сделал, а радостно — что вот же оно существует, сделано, стало быть, идеал можно схватить за хвост. А тут он схвачен. Так написать, как написаны глаза и лоб, я только во сне вижу, что делаю, но всякий раз, просыпаясь, убеждаюсь, что нет во мне этого нерва и не мне, бедному, выпадет на долю удовольствие принадлежать к числу нового, живого и свободного искусства. Ах, как хорошо! Если б Вы только знали, как хорошо! Ведь я сам хотел писать Куинджи, и давно, и все старался себя приготовить, рассердить, но после этого я отказываюсь. Куинджи есть, да какой! Вот Вам! Скажу еще несколько мыслей — о Вас. Я до очевидности ясно понимаю (то есть думаю, что понимаю) процесс Вашей работы: Вы не хозяин своего внутреннего *я*. Когда у Вас происходит горение, то все, что Вы делаете, хватает невероятно высоко: лоб, глаза. Как только надо пустить в ход знание, опыт, словом, ремесло — у Вас уровень понижается до... волос! Примите правилом следовать испанцам — работать только тогда, когда... когда... ну, словом, когда господу богу только угодно!

Из письма И. Е. Репину. 13 октября 1877 г.

«Иван Грозный и сын его Иван»

Теперь, подъезжая так долго, заговорю и о живописи. Вы положительно должны поехать к Репину и видеть его картину: «Иван Грозный убил своего сына». (Боже мой, какая избитая тема и избитый эффект! Да это было: Шварц[94] и пр.! Словом, странно!) Нет, положительно поезжайте: если незнакомы — познакомьтесь. Видеть необходимо! Необходимо убедиться лично (так сказать, вложить персты), что русское искусство, наконец, созревает. Вы не можете себе представить, какое это отрадное убеждение. Ведь было же Вами написано 4 года тому назад о Куинджи на передовом листе: «Отныне это имя знаменито!» по поводу «Ночи на Днепре». И не раскаивайтесь. Вы были правы, тысячу раз правы, гораздо более правы, чем все критики. Поезжайте и посмотрите. Это ничего, что Вы в прошлом году взяли фальшивую ноту о Маковском «Боярском пире». Для Вас это область несколько мало знакомая, и не мудрено, что Вы замечаете скорее всего украшения и их богатство.

Дело вот в чем. Репин поступил по отношению к огромному числу и художников и прочих умных людей даже неделикатно. А именно: умные люди всегда имеют теории, и теории иногда столь все разрешающие, что это удивительно! Странно, конечно, только одно, что плоды теории всегда тощи, но это теоретиков ни на волос не смущает. Например, скажу о себе. Я был очень благополучен, придумав теорию, что историческая картина постольку интересна, нужна и должна останавливать современного художника, поскольку она параллельна, так сказать, современности и поскольку можно предложить зрителю намотать себе что-нибудь на ус. Серьезно говоря, чем не теория? В ней есть и глубина и... ну, словом, только умный человек может дойти до таких выводов, а потому: что такое убийство, совершенное зверем и психопатом, хотя бы и собствен-

ного сына? Решительно не понимаю, зачем? Да еще, говорят, он напустил крови! Боже мой, боже мой! Иду смотреть и думаю: еще бы! Конечно, Репин талант, а тут поразить можно... но только нервы. И что же я нашел? Прежде всего, меня охватило чувство совершенного удовлетворения за Репина. Вот она, вещь, в уровень таланту. Судите сами. Выражено и выпукло выдвинуто на первый план — нечаянность убийства! Это самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами. Отец ударил своего сына жезлом в висок, да так, что сын покатился и тут же стал истекать кровью. Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его, присел на пол, приподнял его к себе на колени и зажал крепко, крепко одною рукою рану на виске (а кровь так и хлещет между щелей пальцев), другою поперек за талию прижимает к себе и крепко, крепко целует в голову своего бедного (необыкновенно симпатичного) сына, а сам орет (положительно орет) от ужаса в беспомощном положении. Бросаясь, схватываясь и за свою голову, отец выпачкал половину (верхнюю) лица в крови. Подробность шекспировского комизма. Этот зверь-отец, воющий от ужаса, и этот милый и дорогой сын, безропотно угасающий, этот глаз, этот поразительной привлекательности рот, это шумное дыхание, эти беспомощные руки! Ах, боже мой, нельзя ли поскорее, поскорее помочь! Что за дело, что в картине на полу уже целая лужа крови на том месте, куда упал на пол сын виском, что за дело, что ее еще будет целый таз,— обыкновенная вещь! Человек смертельно раненный, конечно, много ее потеряет, и это вовсе не действует на нервы. И как написано, боже, как написано! В самом деле, вообразите, крови тьма, а вы о ней и не думаете, и она на вас не действует потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе, и его громкий крик, а в руках у него сын, сын, которого он убил, а он... вот уже не может повелевать зрачком, тя-

жело дышит, чувствуя горе отца, его ужас, крик и плач, он, как ребенок, хочет ему улыбнуться: «Ничего, дескать, папа, не бойся!»

Ах, боже мой! Вы решительно должны видеть!!! ...Ну, хорошо! Успокоимся. Довольно. Поговорим спокойно. Что же из этого следует? Ведь искусство (серьезное, о котором можно говорить) должно возвышать, влить в человека силу подняться, высоко держать душевный строй. И, так сказать, идти в ногу с религией. Да, конечно, да! Ну, а эта картина возвышает?.. Не знаю. К черту полетели все теории!.. Впрочем, позвольте... кажется, возвышает, не знаю, наверное, как и сказать. Но только кажется, что человек, видевший хотя раз внимательно эту картину, навсегда застрахован от разнузданности зверя, который, говорят, в нем сидит. Но, может быть, и не так, а только... вот он зрелый плод.

Из письма А. С. Суворину. 21 января 1885 г.

Вот живопись — фон в картине Репина. Вот он — оркестр настоящий. Эта стена действительно полна сумрака и какого-то натурального трагизма, который в природе встречается гораздо чаще, чем живописцы его замечают.

Из письма А. С. Суворину. 14 февраля 1885 г.

## «Царевна Софья»

Я слышал, что Репин будет переписывать свою «Софию». Очень уж я этого боюсь. Там есть кое-что, например, ноги передвинуть, стола прибавить и срезать немного с правой стороны лица, но и только; это не называется переписывать, вещь историческая. Она многим не по вкусу, но это потому, что мы еще не знаем нашей старой жизни. Ведь что тогда было? Какая могла быть София? Вот точно такая же, как некоторые наши купчихи, бабы, содержащие постоялые дворы, и т. д. Это ничего, что она знала языки, перево-

дила, правила государством, она в то же время могла собственноручно отодрать девку за волосы и пр. Одно с другим вполне уживалось в нашей старой России.

Из письма П. М. Третьякову. 14 мая 1879 г.

## В. М. ВАСНЕЦОВ

Остается наше ясное солнышко — Викт. Мих. Васнецов. За него я готов поручиться, если вообще позволительна порука. В нем бьется особая струнка; жаль, что нежен очень характером, ухода и поливки требует.

Из письма И. Е. Репину. 23 февраля 1874 г.

## И. К. АЙВАЗОВСКИЙ [96]

Несколько времени тому назад в Академии художеств была выставка Айвазовского. Не то чтобы мы были в долгу перед читателями по поводу этой выставки, но мы в долгу перед Айвазовским вообще. Сорок лет уже прошло с тех пор, как имя Айвазовского сделалось известно. Талант его слишком давно оценен по достоинству и печатью и обществом, и потому пускаться вновь в критические разговоры дело излишнее. Что мог бы позволить себе критик — это подводить итоги, но ввиду новых подвигов оказывается и это не совсем удобно. Никто не может сказать, чем может разрешиться в будущем И. К. Айвазовский. Одно время, лет 10 назад, казалось, что талант его исписался, иссяк и что он только повторяет себя, и чем дальше, тем слабее, но в последнее время он дал опять доказательства своей огромной живучести. В прошлом году было 4-5 картин замечательных, а в этом году одна, называемая «Перед бурей», была такого высокого художественного содержания, что величие океана и небес, этих двух стихий, подавляющих человека, было передано с небывалою у самого Айвазовского силою. Много на своем веку он написал хороших морей, бурь и проч., но такого, нам кажется, еще не было. Картина его была на выставке не одна, ее сопровождали несколько

других, всех около десяти. Между ними были, как всегда, три-четыре вещи обыкновенного уровня. Говоря — обыкновенного уровня, надо разуметь уровень такого высокого художника, как И. К. Айвазовский. Кроме этих, как всегда, впрочем, были и увлечения, например «Переправа через Босфор древнего персидского войска на греческую сторону», где эффект персидских золотых кораблей на солнце должен был играть важную роль, но как Айвазовский — художник личных впечатлений по преимуществу, притом такой школы, которая не углубляла свое дело этюдами, а потому он может передать, и даже с поразительной верностью, те предметы, которые он когда-либо видел и наблюдал, а кораблей, сплошь залитых золотом, он в своей жизни, наверное, никогда не видел, да еще в такой массе, потому-то и эффект вышел бледный и, скажем прямо,— претенциозный. То же можно сказать и о его страсти писать фигуры, да еще в большом размере. Кроме того, есть еще сторона, уязвимая в пейзажах Айвазовского: это закаты. Желто-красные тоны заходящего солнца решительно никогда не находились в гармонии с синими тонами неба и теней. Что-нибудь одно из двух — если признать верными желто-красные, то синие тоны неверны, если же признать верными синие, то, обратно, не годятся красноватые. Тоны же солнечных туманов полуденного солнца и всех оттенков серого дня всегда и безусловно верны и правдивы, и почти все картины, написанные в последних тонах, бесподобны.

Статья «Выставка Айвазовского». 1882 г.

### О картине «Море»

Айвазовский, кто бы и что ни говорил, есть звезда первой величины во всяком случае, и не только у нас, а и в истории искусства вообще. Между 3-4 тысячами номеров, выпущенных Айвазовским в свет, есть вещи феноменальные, а навсегда таковыми останутся, например «Море» у Третьякова, написанное 4 года тому

назад (то есть когда человеку было уже более 70 лет); все помнят эту картину, бывшую на последней его (Айвазовского) выставке в Академии. На ней ничего нет, кроме неба и воды, но вода — это океан беспредельный, не бурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, еще бесконечнее. Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю. К ней именно приложимо выражение библейское: «Дух божий носяшася над бездною». В начале октября многие из художников были в Москве, и мы все пошли в галерею Третьякова; и вот здесь-то в таком собрании, мы были поражены смыслом и высокой поэзией этой картины. Все это, впрочем, только мимоходом. Айвазовский и, кроме того, имеет права на внимание к себе со стороны истории.

Из письма А. С. Суворину. 11 декабря 1885 г.

## А. П. БОГОЛЮБОВ

Боголюбов заявил себя хорошим подражателем Айвазовскому (которому тогда все подражали), в программе на большую золотую медаль, но до 61 года о нем ничего не было слышно. В 1861 г. он устроил большую выставку из всего сделанного им за границей и сразу стал тем Боголюбовым, которого мы знаем: огромная, хорошо усвоенная им европейская техника и некоторое сочинительство пейзажа. До сих пор самое капитальное его произведение это «Прибой волн» (кажется) в Голландии, привезенное им из-за границы. Это было положительно прекрасно, особенно для нас, тогда еще мало знакомых с современными европейскими мастерами. Из массы же написанного им впоследствии одна вещь — «Устье Невы» — приближается даже к оригинальности. Для полноты характеристики следует сказать, что больше всего доказывает в нем присутствие таланта, это его этюды: в них он бывает даже положительно оригинален.

Из письма Н. А. Александрову. 11 августа 1877 г.

## И. И. ШИШКИН

Шишкин нас просто изумляет своими познаниями, по два и по три этюда в день катает, да каких сложных; и совершенно оканчивает. И когда он перед натурой (я с ним несколько раз пытался садиться писать), то точно в своей стихии, тут он и смел и ловок, не задумывается; тут он все знает, как, что и почему. Но когда нужно нечто другое, то... Вы знаете. Я думаю, что это единственный у нас человек, который знает пейзаж ученым образом, в лучшем смысле, и только знает. Но у него нет тех душевных нервов, которые так чутки к шуму и музыке в природе и которые особенно деятельны, не тогда, когда заняты формой и когда глаза ее видят, а, напротив, когда живой природы нет уж перед глазами, а остался в душе общий смысл предметов, их разговор между собой и их действительное значение в духовной жизни человека, и когда настоящий художник под впечатлениями природы обобщает свои инстинкты, думает пятнами и тонами и доводит их до того ясновидения, что стоит их только формулировать, чтобы его поняли. Конечно, и Шишкина понимают: он очень ясно выражается и производит впечатление неотразимое, но что бы это было, если бы у него была еще струнка, которая могла бы обращаться в песню. Ну, чего нет, того нет: Шишкин и так хорош. Удовольствуемся... он все-таки неизмеримо выше всех, взятых вместе до сих пор: не более, но и не менее. Все эти Клодты, Боголюбовы и прочие — мальчишки и щенки перед ним, но дальше нужно другое. Что? Вы, надеюсь, понимаете. Шишкин — верстовой столб в развитии русского пейзажа, это человек — школа.

Из письма Ф. А. Васильеву. 5 июля 1872 г.

Во-первых, Шишкин все молодеет, то есть растет — серьезно. И знаете, хороший признак, он уже начинает картину прямо с пятен и тона. Это Шишкин-то! Каково — это недаром, ей-богу. А уж этюды, я Вам доло-

жу,— просто хоть куда, и, как я писал Вам, совершенствуется в колорите.

Из письма Ф. А. Васильеву. 20 августа 1872 г.

О Шишкине сообщу Вам, что он, право, молодец, то есть пишет хорошие картины. Конечно, чего у него нет, того и нет. Но он наконец смекнул, что значит писать — судите, мажет одно место до поту лица,— тон, тон и тон почуял. Когда это было с ним? Ведь прежде, бывало, дописал все, выписал, доработал, значит и хорошо. А теперь — нет: раз двадцать помажет то одним, то другим, потом опять тем же и т. д. Проснулся. Пейзаж сгрохал в 3 арш. 1 вершок, внутренность (болотистая) леса, да еще и в сумерки, какое-то серое чудовище, а ничего — хорошо. Другую, облачную, светлую поляну, под отвесными лучами солнца.

Из письма Ф. А. Васильеву. 30 ноября 1872 г.

## Ф. А. ВАСИЛЬЕВ

Не знаю, много ли будет у меня единомышленников, но я полагаю, что русская школа потеряла в нем гениального мальчика. Я не стану распространяться о его первых произведениях, не скажу ничего и о его «Оттепели», как о картинах уже оцененных, замечу только, что, несмотря на всю поэзию и талант, которые он здесь выказал, в них, пожалуй, можно отыскать следы, хотя и отдаленные, чего-то заимствованного или, по крайней мере, знакомого. Но его две картины, присланные из Ялты — «Болото» и «Крымский вид», представляют черты уже совершенно самобытного и оригинального взгляда на природу. Последняя картина, несмотря на признаки болезни (в первых планах картины), полна такой высокой поэзии и совершенства техники в средних и дальних планах и в небесах, что я по совести не могу указать на другое произведение в русской живописи за последнее время, которое бы его превосходило. Хотя я его слишком любил и уважал и потому

могу быть пристрастным, но мне кажется, что я не очень далек от истины, говоря таким образом.

Из письма В. В. Стасову. 28 сентября 1873 г.

### «Мокрый луг»

Первый взгляд не в пользу силы. Она показалась мне чуть-чуть легка, и не то, чтобы акварельна, а как будто переокончена. Но это был один момент. Я об этом упоминаю к сведению, но во всем остальном она сразу до такой степени говорит ясно, что Вы думали и чувствовали, что, я думаю, и самый момент в природе не сказал бы ничего больше. Эта от первого плана убегающая тень, этот ветерок, побежавший по воде, эти деревца, еще поливаемые последними каплями дождя, это русло, начинающее зарастать, наконец, небо, то есть тучи, туда уходящие, со всею массою воды, обмытая зелень, весенняя зелень, яркая, одноцветная, невозможная, варварская для задачи художника, и как символ, несмотря на то, что, кажется, буря прошла, монограмма взята все-таки безнадежная,— все это Вы.

Из письма Ф. А. Васильеву. 22 февраля 1872 г.

### «В крымских горах»

Картина Ваша теперешняя и картина «Оттепель», написанная Вами здесь еще, разделены такой страшилищной пропастью одна от другой, что я изумляюсь их расстоянию <...>

Картина «Оттепель» такая горячая, сильная, дерзкая, с большим поэтическим содержанием и в то же время юная (не в смысле детства) и молодая, пробудившаяся к жизни, требующая себе право гражданства между другими, и хотя решительно новая, но имеющая корни где-то далеко, на что-то похожая и, я готов был бы сказать, заимствованная, если бы это была правда, но все-таки картина, которая в русском искусстве имеет вид задатка. Настоящая картина ни на что уже не похожа, никому не подражает, не имеет ни малейшего,

даже отдаленного, сходства ни с одним художником, ни с какой школой. Это что-то до такой степени самобытное и изолированное от всяких влияний, стоящее вне всего теперешнего движения искусства, что я могу сказать только одно: это еще не хорошо, то есть не вполне хорошо, даже местами плохо, но это — гениально <...>

Итак, продолжаю. Картина теперешняя есть дальнейшее развитие тех инстинктов, которые зашевелились в прошлом году в картине, тоже присланной на мое имя и тоже на конкурс, но и недостатки остались те же. Если Вы помните, что я Вам тогда писал, то, стало быть, мне об этих недостатках придется сказать немного, кроме того, что они немножко усилились <...>

Картина Ваша производит первое впечатление неудовлетворительное на меня, да, вероятно, будет его производить и на других (почему — о том следует ниже), но чем дальше, тем больше и больше зритель невольно не знает, что ему с собой делать. Ему слишком непривычно то, что ему показывают, он не хочет идти за Вами, он упирается, но какая-то сила его тянет все дальше и дальше, и, наконец, он, точно очарованный, теряет волю сопротивляться и совершенно покорно стоит под соснами, слушает какой-то шум в вышине над головою, потом опускается, как лунатик, за пригорок, ему кажется — недалеко уже лес, который вот-вот перед ним; приходит и туда, но как хорошо там, на этой горе, плоской, суровой, молчаливой, так просторно; эти тени, едва обозначенные солнцем сквозь облака, так мистически действуют на душу, уж он устал, ноги едва двигаются, а он все дальше и дальше уходит и, наконец, вступает в область облаков, сырых, может быть, холодных; тут он теряется, не видит дороги, и ему остается взбираться на небо, но это уж когда-нибудь после, и от всего верха картины ему остается только ахнуть. Вероятно, не я один это и сделаю.

И все-таки картина не удовлетворяет, то есть не то что не удовлетворяет, а... я не знаю что. Видите, она точно чем-то завешена. Первый план, самый первый, ближе дороги, опять, пожалуй, хорош (нет, только недурен), но в нем немного требуется, больше грубости, силы и не так гладко. Дорога в свету не удалась, в тени она не кончена, а быки с телегой — зачем они? Право, их не нужно, эти быки меня преследуют. И зачем они светлые? Решительно необходимо, чтобы тут были или рыжие быки, или даже черные, или же выдвинуть их на свет вперед по дороге, чтобы от них были тени. Все же остальное это я уже сказал. Я понимаю, что вся картина должна быть подернута чем-то, чрез что проходят еще неясные лучи солнца (задача, перед которой придет в трепет самый серьезный художник). Я понимаю, что расстояние от ближайшего придорожного обрыва до зрителя — огромное, и, стало быть, предметы не могут и не должны быть написаны ярко и сильно и совсем грубо, но... все-таки немножко грубости необходимо. Весь первый пригорок, за дорогой налево, в картине опять хорош; немного не кончено, кажется, на нем кустарник, налево к раме, но сосны и затем все остальное — это что-то из ряду вон. Проживите Вы еще сто лет, работайте неослабно не падая, а все идя вперед, и тогда такое место в картине, как верхняя половина, будет достойно самого большого мастера. Внизу есть какая-то миниатюра, что-то опасное. Я указываю на это, подчеркивая, потому что тут скрывается Ваш новый враг. Старых врагов у Вас нет, помните наши беседы? Но новые — очень опасны <...>

Я все сказал о картине, кажется, прибавлю только, что после Вашей картины все картины — мазня и ничего больше. Вот Вы куда хватили. Понимаете ли Вы теперь, как важно для Вас самих, какая страшная ответственность Вам предстоит только оттого, что Вы поднялись почти до невозможной, гадательной высоты.

Кроме того, Ваша теперешняя картина меня лично раздавила окончательно. Я увидал, как надо писать. Как писать не надо — я давно знал, но еще, собственно, серьезно не работал до сих пор, но как писать надо — Вы мне открыли. Эта такая страшная и изумительная техника, на горах, в небе, на соснах и кое-где ближе, что я стыжусь, что мне иногда нравилось. Да-с, я теперь иначе примусь. И полагаю, что я Вас понял. Замечаете ли Вы, что я ни слова не говорю о Ваших красках. Это потому, что их нет в картине совсем, понимаете ли, совсем. Передо мной величественный вид природы, я вижу леса, деревья, вижу облака, вижу камни, да еще не просто, а по ним ходит поэзия света, какая-то торжественная тишина, что-то глубоко задумчивое, таинственное — ну, кто же из смертных может видеть какую-либо краску, какой-либо тон? При этих условиях?

Из письма Ф. А. Васильеву. 28 февраля 1873 г.

## А. И. КУИНДЖИ

Два слова по поводу картины Куинджи. Меня занимает следующая мысль: долговечна ли та комбинация красок, которую открыл художник? Быть может, Куинджи соединил вместе (зная или не зная — все равно) такие краски, которые находятся в природном антагонизме между собою и по истечении известного времени или потухнут, или изменятся и разложатся до того, что потомки будут пожимать плечами в недоумении: отчего приходили в восторг добродушные зрители? Вот, во избежание такого несправедливого к нам отношения в будущем, я бы не прочь составить, так сказать, *протокол,* что его «Ночь на Днепре» вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественное свое течение и небо — настоящее бездонное и глубокое. Картина написана немного более полугода назад, я ее знаю давно, и видел при всех моментах дня и во всех освещениях,

и могу свидетельствовать, что как при первом знакомстве с нею я не мог отделаться от физиологического раздражения в глазу, как бы от действительного света, так и во все последующие разы, когда мне случалось ее видеть, всякий раз одно и то же чувство возникало во мне при взгляде на картину и попутно наслаждение ночью, фантастическим светом и воздухом.

В самом деле, вопрос стоит того. Пусть потомки знают, что мы отдавали себе отчет и что ввиду невероятного и нового явления мы оставили к сведению и эту оговорку.

Мне лично очень жаль, что Куинджи показал свою картину именно так и начал с такого освещения, потому что картина эта днем для видевших ее при ламповом освещении явит некоторые особенности, которые, пожалуй, найдены будут не соответствующими эффекту, им уже знакомому. Это произойдет от двух причин. Во-первых, видеть днем ночь, действительную в природе, невозможно, и, стало быть, световое впечатление от картины (чрезвычайно верной действительности) будет один момент несколько странное: так оно и есть с картиной Куинджи; и второе, так как лунную ночь мы знаем или из комнаты, где есть огонь, или находясь сами в ночной атмосфере, то ночная комбинация красок для нас в этом случае не представляет ничего странного. Вот почему мне жаль или, лучше сказать, я боюсь, что раздается много голосов разочарованных. А между тем она для меня лучше при дневном освещении, то есть впечатление художественнее; моего сознания не смущает какой-то спиритический дух, помещенный за занавеской.

Из письма А. С. Суворину. 15 ноября 1880 г.

## П. П. ЧИСТЯКОВ [97]

Не буду, однако же, уклоняться, а начну по порядку Ваших вопросов. Прежде всего о П. П. Чистякове. Написал ли он что-либо, кроме указанного Вами? Да,

написал. Во-первых, в одном из классных этюдов — «Руку» (я не шучу: рука эта такой высокой и оригинальной живописи, что тот же самый П. П. никогда выше не подымался); во-вторых, «Итальянского нищего» и, в-третьих, «Боярина», бывшего на последней академической выставке. Все, что им написано в Италии и по возвращении из нее, носит печать подражания старым мастерам, испанцам и Рембрандту, далеко, разумеется, им уступая. Говоря о Чистякове, приходится говорить наивнейшим образом о технике в тесном смысле, а может ли он принадлежать к числу художников «Новой русской школы» — не знаю. Думаю, что если правильно установить вопрос — что, собственно, следует разуметь под этим «новым» движением, то, чего доброго, придется отвечать отрицательно.

Из письма Н. А. Александрову. 11 августа 1877 г.

## К. Д. ФЛАВИЦКИЙ [98]

Очень сожалею, что я так мало знаю о Флавицком. Знаю только, что он современник Ге [99], ученик и талантливый подражатель Брюллова [100] и страстный его поклонник. «Христианские мученики» Флавицкого — картина трескучая и театральная, лишенная всякого самостоятельного отношения к действительности, и, не напиши он «Таракановой», о нем нельзя бы было даже и упоминать, кроме того, что это был человек вообще способный. Но мимо «Княжны Таракановой» пройти нельзя. Это вещь крупная и, главное, счастливая. Я говорю так вот на каком основании. Прежде всего, в этой картине нет, в сущности, ни одной черты, которая бы была в самом деле оригинальна или показывала бы в авторе твердые и сознательные стремления. Возьмите, что хотите, сюжет — романтический; письмо — то же, что и в «Мучениках», сочинение... но задумана картина хорошо; и это лучше всего. Что же выделяет эту вещь за уровень? Удивительная умеренность и равновесие во всем. Романтически-драматическое сочинение

остановилось как раз на той черте, за которой начинается очевидная уже для всех театральность. Выражение лица совершенно прилично случаю (хотя не больше); цветистость письма по необходимости умеряется серовато-зеленоватым колоритом общего тона; аксессуаров как раз столько, сколько нужно, и, наконец, внушительный размер. Словом, сколько бы Вы ни разбирали ее, а должны будете сознаться, что если в ней ни одной глубоко оригинальной черты, ни даже черты более ограниченной оригинальности, то все-таки картина показывает, какой художественный инстинкт пропал в этом человеке. Говорю «пропал», потому что найти новую дорогу помешало ему отчасти время, в которое он воспитывался, и яркость славы Брюллова, а отчасти его умственное развитие (последнее говорю по слухам). Как отозвались критики тогда по лагерям? — не помню, но знаю, что все хвалили, и больше безусловно. Это знаменательно ввиду того, что реалисты и эстетики должны бы, кажется, расходиться в некоторых пунктах (но этого не было, кажется).

Из письма Н. А. Александрову. 11 августа 1877 г.

## Г. И. СЕМИРАДСКИЙ

Теперь надо Вам сообщить о самой свежей новости Петербурга — картине Семирадского «Грешница» из поэмы А. Толстого. Помнится, что я уже, кажется, упоминал о ней, и если не особенно распространялся, то, виноват, значит не предугадал ее значения для нашей публики. Дело в том, что со времени Брюллова, говорят, не было такой картины. Между тем Христос — такая ничтожная личность, что для него ни одна грешница не раскается, да и сама грешница не из тех, которые бросают развеселую жизнь. А между тем от картины сходят с ума. Надо объяснить Вам хотя сколько-нибудь это явление. Картина написана так дерзко и колоритно, в смысле подбора красок (а не органического колорита), так сильно по светотени, и так много

в ней внешнего движения, эффекта, что публика просто поражена. Из этого видно, что картина недюжинная, и Ваш покорнейший слуга был около 20 минут под впечатлением картины. Она производит в первый раз импонирующее впечатление, и хотя вся фальшь видна с первого раза, но критика молчит, так велика сила таланта. Талант этот не из тех, которые незаметно входят в интимную жизнь человека, сопровождают ее всегда, и чем дальше, тем делаются все необходимее; нет, этот налетит, схватит, заставит рассудок молчать, и потом вы только удивляетесь, как это все могло случиться. Нет, мы все еще варвары. Нам нравится блестящая и шумная игрушка больше, чем настоящее человеческое наслаждение.

Из письма Ф. А. Васильеву. 10 апреля 1873 г.

## О СЕБЕ И СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

### О СЕБЕ

Я родился в 1837 году в мае (27), в уездном городке Острогожске Воронежской губ., в пригородной слободе Новой Сотне, от родителей, приписанных к местному мещанству. 12-ти лет от роду я лишился своего отца, человека очень сурового, сколько помню. Отец мой служил в городской думе, если не ошибаюсь, журналистом; дед же мой, по рассказам, был так называемый войсковой житель и, кажется, был тоже каким-то писарем в Украйне. Дальше генеалогия моя не подымается. Как видите, она столь же древняя, как и любая дворянская. Учился я вначале у одного грамотного соседа, а потом в острогожском уездном училище, где и кончил курс с разными отличиями, похвальными листами, с отметками «5» по всем предметам, первым учеником, как свидетельствует и аттестат мой. Мне было тогда всего 12 лет, и мать моя оставила меня еще на один год в старшем классе, так как я был слишком

мал. На следующий год мне выдали тот же аттестат, с теми же отметками, только с переменою года. Как видите, ученость моя очень обширна. Не имея средств перевести меня в воронежскую гимназию, куда мне очень хотелось, я остался в родном городе и стал упражняться в каллиграфии в той же городской думе, где место моего отца занимал тогда старший брат (старше меня лет на 15). Потом служил несколько времени у посредника по полюбовному межеванию. Как рано появилось у меня влечение к живописи — не знаю. Помню только, что 7-ми лет я лепил из глины казаков, а потом — по выходе из училища, рисовал все, что мне попадалось, но в училище не отличался по этой части — скучно было. Когда мне было уже 16 лет, мне представился случай вырваться из уездного города с одним харьковским фотографом, приехавшим в наш город по случаю собравшихся войск и бывших парадов, разводов, учений. С этим фотографом я объехал большую половину России в течение трех лет в качестве ретушера и акварелиста. Это была суровая школа — фотограф был еврей. В это время (а начал и раньше) я очень много читал, поглощал все, о чем только мог услышать. 20-ти лет приехал в Петербург и поступил в Академию в 1857 году, а в 1863 году вышел из нее вместе с товарищами в числе 14-ти человек, отказавшись от конкурса на большую золотую медаль. Затем, женившись, я начал вечную историю борьбы из-за куска хлеба, преследуя в то же время цели, ничего общего с рублем не имеющие. Так дело тянется и теперь. Когда кончится мое (в сущности, каторжное) теперешнее положение и кто одолеет в борьбе — я не знаю и не предугадываю. Еще пять лет тому назад я, пожалуй, ответил бы с несомненною уверенностью, что я буду победителем, но теперь... не решаюсь. Чем больше захватываешь поле, тем больше встречается препятствий, не имевших прежде места, силы же не увеличиваются в той же прогрессии. Словом, на этом ме-

сте начинается сказка про белого бычка, и потому останавливаюсь, должно быть, из благоразумия.

Никогда и ни от кого — ни от отца, ни от брата, ни от матери и ни от кого из благодетелей — я не получал ни копейки. Служил я за 2 р. 50 к. в месяц. Уехал из Острогожска к фотографу в Харьков — на заработанный рубль. Учился и всегда жил только на то, что мог заработать. Вот моя история. Признаюсь, мне было тяжело рассказывать биографические данные, и я охотно бы предпочел не делать этого, но так как из меня очевидно вышло нечто вроде «особы» и так как люди очень любопытны и не могут отстать, пока не узнают чего-нибудь (это не к Вам относится, а к читателям — честное слово!), то и пусть узнают голую правду.

Мои работы: еще будучи учеником Академии, в 1863 году я сделал до 50-ти рисунков для купола в храме Спаса в Москве своему профессору Маркову и 8 картонов в натуральную величину. Потом, уже по выходе из Академии, через 1½ года, писал и самый купол. Потом портреты, и карандашом, и красками, и чем попало. Сколько их и где они — не помню и не знаю, потому что я в качестве русского человека в этом отношении никуда не годный человек: всегда хотел вести счет, записать, что, кому и когда сделаю, даже несколько раз давал искреннее слово снимать фотографии и... должно быть, обстоятельства выше намерений. Знаю, что это не оправдание!

Повесть моя будет не окончена, если я не прибавлю, что никогда и никому я так не завидовал (в самом широком смысле этого слова), как человеку действительно образованному. Прежде у меня даже была лакейская паника перед каждым студентом университета.

Из письма А. К. Шеллер-Михайлову. 1880 г.

Я прочел в «Сборнике» Литературного фонда сказку «Карась-идеалист». Вы, конечно, не нуждаетесь ни в защите, ни в поощрении, но я, читатель, кое в чем

нуждаюсь. Прежде всего, впечатление громадно. Никогда еще мне на столь малом пространстве не давали современные писатели так много содержания и такого глубокого интереса; мало того, это до такой степени высокохудожественно, что я не могу прийти в себя от удивления! Сказка не более как сказка, а между тем — высокая трагедия! Но это, впрочем, не столь ново для Вас, и потом писать Вам только для выражения моего удовольствия и восхищения я, может быть, воздержался бы, но здесь есть один вопрос, важный лично для меня. Вы можете, конечно, оставить его без ответа, если ответа дать нельзя или Вы его не имеете.

Тот порядок вещей, который изображен в Вашей сказке, выходит, в сущности, порядок — *нормальный*. Там карась и щука. Две породы, положим, рыбьих, но все же две породы, то есть между ними не может быть никогда сближения. С первого раза разница в признаках так велика, что ни для кого никогда не будет вопроса, может ли щука перестать есть когда-нибудь карася. Но люди — дело другое: и тот из людей, кого можно уподобить карасю, и тот, кого уподобляют щуке, имеют одинаковый размер, строение тела, по одному плану исполненное, челюсти тоже одинаковые — словом, для человека не есть бесплодная химера заботиться об улучшении людских отношений, тогда как для карася заниматься идеальными построениями — дело, очевидно, проигранное, и проигранное навсегда; кроме того, проигрыш карася никому не будет казаться ужасным, тогда как проигрыш идеалиста-человека — ужасен безысходно.

А между тем Ваша параллель так беспощадно близка и вывод столь мрачен, что мне хотелось бы от Вас лично услышать мнение, если возможно. Я был бы непременно у Вас сам, но меня никуда не выпускают, и потому приходится ограничиться письмом. А так как Вы тоже нездоровы, то, быть может, сочтете возможным написать два слова. Я думаю о людях нехорошо,

даже достаточно мрачно, но чтобы решить мрачно о человечестве, у меня еще недостает храбрости, так как знаю, что после потери этой последней надежды жить не стоит. А я еще, в качестве человека-карася, надеюсь.

Из письма М. Е. Салтыкову-Щедрину. 21 ноября 1884 г.

О! как я люблю живопись! Милая живопись! Я умру, если не постигну тебя хоть столько, сколько доступно моим способностям. Как часто случалось мне, сходясь с каким-нибудь человеком, испытывать чувство, говорящее не в пользу его! Но при одном слове: «он рисует», или: «он любит искусство» — я совершенно терял это враждебное чувство, и в душе, уважая его, я привязываюсь к нему, и привязываюсь сильно, сильно!.. Я привязываюсь к нему потому только одному, что он любит живопись, я уважаю его в душе за то, что он уважает это высокое и изящное искусство, я его люблю и привязываюсь к нему за то, что он не отвергает его, за то, что он понимает эту стихию живописи, без которой внутренняя моя жизнь не может существовать. Живопись! Я готов это слово повторять до изнеможения, оно на меня имеет сильное влияние; это слово — моя электрическая искра, при произнесении его я весь превращаюсь в какое-то внутреннее трясение. В разговоре о ней я воспламеняюсь до последней степени. Она исключительно занимает в это время все мое внутреннее существо — все мои умственные способности, одним словом, всего меня.

Из юношеского дневника И. Н. Крамского. 1853—1854 гг.

## О СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

Художников существует две категории, редко встречающиеся в чистом типе, но все же до некоторой степени различные. Одни — объективные, так сказать, наблюдающие жизненные явления и их воспроизводящие добросовестно, точно; другие — субъективные. Эти

последние формулируют свои симпатии и антипатии, крепко осевшие на дно человеческого сердца, под впечатлениями жизни и опыта. Вы видите, что это из прописей даже, но это ничего. Я, вероятно, принадлежу к последним.

Из письма В. М. Гаршину. 16 февраля 1878 г.

Вы, вероятно, заметили во мне неспособность возиться с эскизами?..

Это исключительно, и, может быть, странно, но я иначе не могу. Я уже пробовал. Я пишу картину как портрет — передо мною в мозгу ясно сцена со всеми своими аксессуарами и освещением, и я должен скопировать.

Из письма И. Е. Репину. 23 февраля 1874 г

## «ХРИСТОС В ПУСТЫНЕ»

Под влиянием ряда впечатлений у меня осело очень тяжелое ощущение от жизни. Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, маломальски созданного по образу и подобию божию, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево... Мы все знаем, чем обыкновенно кончается подобное колебание. Расширяя дальше мысль, охватывая человечество вообще, я по собственному опыту, по моему маленькому оригиналу, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драме, какая и разыгралась во время исторических кризисов. И вот у меня является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю. Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? По свойству натуры язык иероглифа для меня доступнее всего. И вот я однажды, когда особенно был этим занят, гуляя, работая, лежа и пр. и пр., вдруг увидал фигуру, сидящую в глубоком раздумье. Я очень осторожно начал всматриваться, ходить около нее, и во все время моего наблюдения (очень долгого) она не пошевелилась, меня не замеча-

ла. Его дума была так серьезна и глубока, что я заставал его постоянно в одном положении. Он сел так, когда солнце еще было перед ним, сел усталый, измученный, сначала он проводил глазами солнце, затем не заметил ночи, и на заре уже, когда солнце должно подняться сзади его, он все продолжал сидеть неподвижно. И нельзя сказать, чтобы он вовсе был нечувствителен к ощущениям: нет, он под влиянием наступившего утреннего холода инстинктивно прижал локти ближе к телу, и только, впрочем; губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видели, да брови изредка ходили — то подымется одна, то другая. Мне стало ясно, что он занят важным для него вопросом, настолько важным, что к страшной физической усталости он нечувствителен. Он точно постарел на десять лет, но все же я догадывался, что это — такого рода характер, который, имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его животные наклонности. И я был уверен, потому что я его видел, что что бы он ни решил, он не может упасть. Кто это был? Я не знаю. По всей вероятности, это была галлюцинация; я в действительности, надо думать, не видал его. Мне показалось, что это всего лучше подходит к тому, что мне хотелось рассказать. Тут мне даже ничего не нужно было придумывать, я только старался скопировать. И когда кончил, то дал ему дерзкое название. Но если бы я мог в то время, когда его наблюдал, написать его, Христос ли это? Не знаю. Да и кто скажет, какой он был? Напав случайно на этого человека, всмотревшись в него, я до такой степени почувствовал успокоение, что вопрос, личный для меня, был решен. Я уже знал и дальше: я знал, чем это кончится. И меня нисколько не пугала та развязка, которая его ожидает. Я нахожу уже это естественным, фатальным даже. А если это естественно, то не все ли

равно? Да даже лучше, что оно так кончилось, потому что вообразите торжество: его все признают, слушают, он победил — да разве ж это не было бы в тысячу раз хуже? Разве могли бы открыться для человечества те перспективы, которыми мы полны, которые дают колоссальную силу людям стремиться вперед? Я знаю только, что утром, с восходом солнца, человек этот исчез. И я отделался от постоянного его преследования.

Итак, это не Христос. То есть, я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей. Какой момент? Переходный. Что за этим следует? Продолжение в следующей книге.

Извините, что я наговорил много и ничего ясного. Очень будет жаль, если все это было вызвано шуткой.

Из письма В. М. Гаршину 16 февраля 1878 г.

## ОБ ИДЕЕ НЕНАПИСАННОЙ КАРТИНЫ «РАДУЙСЯ, ЦАРЮ ИУДЕЙСКИЙ!»

Надо написать еще «Христа», непременно надо, то есть не собственно его, а ту толпу, которая хохочет во все горло, всеми силами своих громадных животных легких. В самом деле, вообразите: нашелся чудак — я, говорит, знаю один, где спасение. Меня послал Он и Я его Сын. Я знаю, что Он хочет, идите за мною, раздайте свои сокровища и ступайте за Мною. Его схватили: «Попался! Ага! Вот он! Постойте — гениальная мысль! Знаете что, говорят солдаты, он царь, говорят? Ну, хорошо, нарядим его шутом-царем, неправда ли, хорошо?» Сказано — сделано. Нарядили, оповестили о своей выдумке Синедрион — весь бомонд высыпал на двор, на площадку, и, увидавши такой спектакль, все, сколько было народу, покатились со смеху. И пошла гулять по свету слава о бедных сумасшедших, захотевших указать дорогу в рай. И так это понравилось, что вот до сих пор все еще покатываются со смеху и никак успокоиться не могут. Этот хохот вот уж сколько

лет меня преследует. Не то тяжело, что тяжело, а то тяжело, что смеются.

Из письма Ф. А. Васильеву. 1 декабря 1872 г.

Я еще раз ворочусь к Христу, если проживу, разумеется; теперь я написал «Быть или не быть» или около этого. А потом будет он же в терновом венце — в шутовском костюме царя, но не перед народом, а именно во дворе Кайафы, когда воины всячески над ним издевались, и вдруг им пришла гениальная мысль одеть его царем. Чудесно. Нарядили, зовут аристократию — и все, кто есть во дворе, на крыльце, на галереях, заливаются хохотом... Теперь он у меня один, и тут он с признаками всем нам знакомых человеческих слабостей, но так как он знал, на что он идет, то в эту минуту перед казнию, он спокоен, как статуя, бледен, как полотно, и правая пятерня горит на щеке. Пока мы не всерьез болтаем о добре, о честности, мы со всеми в ладу, попробуйте серьезно проводить христианские идеи в жизнь, посмотрите, какой подымется хохот кругом. Этот хохот всюду меня преследует, куда я ни пойду, всюду я его слышу.

Из письма А. Д. Чиркину. 27 декабря 1873 г.

## О ТРУДНОСТЯХ В ТВОРЧЕСТВЕ

Помню я мечты юности об Академии, о художниках, как все это было хорошо! Мальчишка и щенок, я инстинктом чувствовал, как бы следовало учиться и как следует учить... Но действительность, грубая, пошлая, форменная, не дала возможности развиваться правильно, и я увядая рос и учился. Чему? Вы знаете; делал что-то спросонья, ощупью. И вдруг, толчок... проснулся... 63-й год, 9 ноября, когда 14 человек отказались от программы. Единственный хороший день в моей жизни, честно и хорошо прожитый! Это единственный день, о котором я вспоминаю с чистой и искренней радостью. Проснувшись, надо было взяться за искус-

ство! Ведь и я люблю его, да как еще люблю, если бы Вы знали. Больше партий, больше своего прихода, больше братьев и сестер! Что делать — всякому свое. И вот потянулись долгие годы, трудные, неурожайные. Все, что я ни сеял, ничего не уродилось. Я ничего не знал и ничего не знаю... Чему я учился? Едва уездное училище досталось на мою долю, а с этим далеко не уедешь... всякий сюжет, всякая мысль, всякая картина разлагалась без остатка от беспощадного анализа. Как кислота всерастворяющая, так анализ проснувшегося ума все во мне растворял... и растворил, кажется, совсем.

Из письма И. Е. Репину. 6 января 1874 г.

## «ОСМОТР СТАРОГО ДОМА»

Начал я новую картину, о которой, кажется, Вам писал уже. Сюжет заключается в том, что старый породистый барин, холостяк, приезжает в свое родовое имение после долгого, очень долгого времени и находит усадьбу в развалинах: потолок обрушился в одном месте, везде паутина и плесень, по стенам ряд портретов предков. Ведут его под руки две личности женского пола — иностранки сомнительного вида. За ним покупатель — толстый, купец, которому развалина-дворецкий сообщает, что вот, мол, это дедушка его сиятельства, вот это бабушка, а это такой-то и т. д., а тот его и не слушает и занят, напротив, рассматриванием потолка, зрелища, гораздо более интересного. Вся процессия остановилась, потому что сельский староста никак не может отпереть следующую комнату. Приближенные доброжелатели говорят, что это интересно. Что выйдет — еще не знаю, хотя и знаю, какая картина должна быть.

Из письма Ф. А. Васильеву. 18 августа 1873 г.

Меня теперь озабочивает разыскание старой барской усадьбы. Все, что до сих пор есть у меня, не удовлетворяет. Так как я решился делать этот *сюжет в*

*комнате, то есть внутри, а не снаружи,* то и нужны такие детали, которые только и могут быть в доме, где не жили около 20 лет, а где этакую штуку сыщешь? Ну, что будет.

Из письма П. М. Третьякову. 11 августа 1873 г.

## «НЕУТЕШНОЕ ГОРЕ»

Совершенно справедливо, что картина моя «Неутешное горе» покупателя не встретит, я это знаю так же хорошо, даже, может быть, лучше, но ведь русский художник, пока остается еще на пути к цели, пока он считает, что служение искусству есть его задача, пока он не овладел всем,— он еще не испорчен и потому способен еще написать вещь, не рассчитывая на сбыт. Прав ли я или ошибаюсь, но я в данном случае хотел только служить искусству. Если картина никому не будет нужна теперь, она не лишняя в школе русской живописи вообще. Это не самообольщение, потому что я искренно сочувствовал материнскому горю, я искал долго чистой формы и остановился, наконец, на этой форме, потому что больше двух лет эта форма не возбуждала во мне критики.

Из письма П. М. Третьякову. 19 апреля 1884 г.

## О РАБОТЕ НАД ПОРТРЕТАМИ

В статье о портрете то хорошо, что вы поставили это дело в ряд самых трудных в искусстве.

Из письма А. С. Суворину. 27 февраля 1885 г.

Не знаю, будет ли ошибкой изобразить Горбунова рассказчиком или нет, но думаю, что оно будет типично. Он и писатель, правда, но будь он только автор некоторых рассказов, я не знаю — нужен ли был бы его портрет. Вся Россия его знает, как я хотел его написать... Мне кажется, однако же, что в портретах известных людей следует держаться изображения такого, как и чем он заслужил свою известность.

Из письма П. М. Третьякову. 4 февраля 1886 г.

Про Льва Толстого спасибо: я знаю, что он из моих хороший, то есть как бы это выразиться?.. *честный*. Я все там сделал, что мог и умел, но не так, как бы желал писать. Ну, а Шишкин... тоже ничего, я его люблю даже, только он... *сырой!* Знаете, как бывает хлеб недопеченый... очень хороший хлеб, и вкус есть, и свежесть продукта, а около корочки, знаете, этакая полосочка сырого теста: ну, оно для желудка и не вполне... а, впрочем, всякий раз только обрезать стоит — тогда ничего. Сознайтесь, что Вы обрезали около корочки то, что называют у нас *с закальцем?* Правда?

Из письма И. Е. Репину. 29 октября 1877 г.

Что касается М. Е. Салтыкова, то, должно быть, надобно помириться с этим портретом: он вышел действительно очень похож, и выражение — его (жена очень довольна), но живопись немножко, как бы это выразиться, не обижая, вышла муругая, и вообразите — с намерением. Я, видите ли, почему-то вообразил, что его нужно написать в глубоком полутоне, ну, и написал, а теперь вижу, что мог бы не умничать. Словом, в этом портрете Вы не делаете никакого порядочного приобретения, в смысле искусства, но как свой товар нельзя же хаять перед покупателем, то и скажу Вам, что он и не совсем же плох, а только темноват, но зато, похож.

Из письма П. М. Третьякову. 29 марта 1877 г.

Скажите мне, оставите ли Вы для себя другой портрет Некрасова? Вся фигура на постели, когда он пишет стихи (а какие стихи его последние, самая последняя песня 3 марта «Баюшки-баю»! Просто, решительно одно из величайших произведений русской поэзии!). Голова в том же повороте, в руке карандаш, бумажка лежит тут же, слева — столик с разными принадлежностями, нужными для него, над головой шкаф с оружием охотничьим, а внизу будет собака.

Из письма П. М. Третьякову. 11 апреля 1877 г.

## СТУПЕНИ ОВЛАДЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ МАСТЕРСТВОМ

Я много потратил времени на рисунок, я лишался аппетита, когда нос оказывался не на своем месте или глаз сидит недостаточно глубоко; это было сущее несчастие. Но, наконец, я овладел материалом, я достиг до известной степени согласия между внутренним огнем, который там клокочет, и рукою, хладнокровно и спокойно, как будто нет никакой лихорадки, работающею. Вот это состояние, это самообладание было и должно быть у великих мастеров, как у Веласкеса, например, когда они работали,— только там материал другой, и я вот только теперь догадываюсь, что, когда я буду с красками хозяином, как с соусом, когда мне удастся месить их, зачерпнувши во всю мочь и, схвативши умом, чувством, глазами голову всю зараз, заставить руку ходить тихо, но решительно и как бы не думая, тогда... легко сказать! Хорошо рассуждать. Но ведь я не рассуждаю, это не логика, это что-то чрезвычайно упругое и натянутое внутри, в самом сердце... и все-таки это возможно и нисколько не удивительно; это природа, уж так богу угодно! Ведь прежние художники какую практику имели! Небось, Вы не знаете? И Вы мне говорите, что я не ценю, не понимаю, трудностей? Бог Вам судья!

Из письма И. Е. Репину. 6 января 1874 г.

Сначала, давно, я думал формой, и только одною формой, все хотелось понять ее, потом, недавно сравнительно, начал обращать внимание на краски, и теперь, только теперь, начинаю смекать немножко, что за штука такая живопись. Но и то и другое пока — только средства, которыми следует выражать сумму впечатлений, которая получается от жизни... Темно что-то, на философию смахивает! Что делать, вероятно, и на этом надобно остановиться.

Из письма В. В. Стасову. 9 июля 1876 г.

# ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Имеется в виду выставка 1874 г. в Петербурге туркестанской серии работ русского художника, этнографа и баталиста Василия Васильевича Верещагина (1842—1904).

[2] Пыпин Александр Николаевич (1833—1904) — историк литературы, академик, сотрудник журналов «Современник» и «Вестник Европы». Представитель философского позитивизма и буржуазно-либерального просветительства в литературе.

[3] Иванов Александр Андреевич (1806—1858) — русский художник, автор картины «Явление Христа народу» (1837—1857).

[4] Леонардо да Винчи (1452—1519) — итальянский живописец, по выражению Ф. Энгельса, «был не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики». (*Энгельс Ф.* Диалектика природы // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 346.

[5] Веласкес (Родригес де Сильва Веласкес) Диего (1599—1660) — испанский живописец, известен портретами, историческими и жанровыми картинами.

[6] Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) — голландский живописец и гравер.

[7] Гольбейн (Хольбейн) Ханс Младший (1497/98—1543) — живописец и рисовальщик немецкого Возрождения, представитель гуманизма в немецком искусстве, мастер портрета.

[8] Мещерский Арсений Иванович (1834—1902) — русский художник-пейзажист, представитель академического направления в живописи.

[9] Калам Александр (1810—1864) — швейцарский художник-пейзажист.

[10] Тициан (Тициано Вечеллио) (ок. 1476/77 или 1489/90—1576) — итальянский живописец (венецианской школы) эпохи Возрождения.

[11] Деларош Поль (настоящее имя Ипполит) (1797—1856) — французский исторический живописец.

[12] Речь идет о картине Тициана «Динарий кесаря» (около 1516, Дрезден, Картинная галерея).

[13] «Ад» — часть «Божественной комедии» — одного из величайших произведений мировой литературы, принадлежащего итальянскому поэту Данте Алигьери (1265—1321).

[14] Рибера Хусепе (1591—1652) — испанский живописец и гравер.

[15] Мурильо Бартоломе Эстебан (1618—1682) — испанский живописец.

[16] Рубенс Питер Пауэл (1577—1640) — фламандский живописец.

[17] Ван Дейк Антонис (1599—1641) — фламандский живописец, известен особенно портретами.

[18] Речь идет о портрете трагической актрисы Полины (Пелагеи) Антипьевны Стрепетовой (1850—1903), написанном художником Николаем Александровичем Ярошенко (1846—1898) в 1884 году.

[19] «Татьяна» (1886) — картина русского художника Михаила Петровича Клодта (1835—1914).

[20] Речь идет о пейзажах русских художников Ивана Ивановича Шишкина (1832—1898) «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии» (1872) и Федора Александровича Васильева (1850—1873) «Мокрый луг» (1872), получивших 1-ю (Шишкин) и 2-ю (Васильев) премии Общества поощрения художников и приобретенных затем П. М. Третьяковым для галереи.

[21] Клодт Михаил Константинович (1832—1902) — русский художник-пейзажист.

[22] Щедрин Сильвестр Феодосиевич (1791—1830) — русский живописец-пейзажист, один из основоположников русского реалистического пейзажа.

[23] Лебедев Михаил Иванович (1811—1837) — русский живописец-пейзажист, сыгравший значительную роль в развитии русского реалистического пейзажа.

[24] Саврасов Алексей Кондратьевич (1830—1897) — основоположник лирического направления в русской реалистической пейзажной живописи.

[25] Боголюбов Алексей Петрович (1824—1896) — русский художник-маринист, ученик И. К. Айвазовского.

[26] И. И. — инициалы художника Шишкина.

[27] Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927) — русский художник, автор картин на евангельские и исторические сюжеты, но особенно плодотворно работавший в области пейзажа. С 1926 года — народный художник РСФСР.

[28] Речь идет о статуе «Христос перед судом народа» русского скульптора-реалиста Марка Матвеевича Антокольского (1843—1902). Скульптура была закончена в 1874 г. Мраморная статуя 1876 г. находится в Государственной Третьяковской галерее и бронзовый отлив 1877 г. — в Государственном Русском музее.

[29] Имеется в виду картина немецкого художника Макса Габриеля (1840—1915) «Голова Христа», выставленная им в Петербурге в 1879 г.

[30] «В люди» (1885) — картина украинского художника Кириака Константиновича Костанди (1852—1921), постоянного участника передвижных выставок и одного из организаторов Южнорусского общества художников.

[31] Маковский Константин Егорович (1839—1915) — русский художник, известный главным образом своими картинами из боярской жизни и парадными портретами, но писавший также жанровые сцены из народной жизни. Представитель поздне-академического стиля.

[32] Куинджи Архип Иванович (1841—1910) — один из крупнейших русских пейзажистов.

[33] Худ. А. Лед. — псевдоним Ледакова Антона Захаровича, сотрудника «С.-Петербургских ведомостей».

[34] Бодаревский Николай Корнильевич (1850—1921) — русский художник портретной и жанровой живописи.

[35] «Венера Милосская» (по-гречески Афродита) — прославленная статуя (II в. до н. э.) древнегреческого скульптора Александра (Агесандра). Дошла до нас в мраморной римской копии (Париж, Лувр).

[36] «Сикстинская мадонна» — произведение величайшего итальянского мастера эпохи Возрождения Рафаэля Санти (1483—1520), написанное между 1515 и 1519 гг. для монастыря св. Сикста в Пьяченце, откуда было приобретено в 1754 г. для Дрезденской картинной галереи.

[37] Ридель Август (1799—1883) — немецкий живописец, слывший среди современников за выдающегося колориста.

[38] «Мадонна с кроликом» (1530) — известная картина итальянского живописца эпохи Возрождения Тициана Вечеллио (Париж, Лувр).

[39] Реньо Анри (1843—1871) — французский живописец, известный портретами и картинами на мифологические и библейские сюжеты.

[40] «Снятие со креста» — произведение Рубенса (1611—1614, Антверпен, собор Онзе-ливе-Врауэкерк).

[41] «Аполлон Бельведерский» (середина IV в. до н. э.) — знаменитая статуя известного древнегреческого скульптора Леохара. Дошла до нас в мраморной римской копии (Ватикан, музеи).

[42] Ватикан — имеются в виду музеи Ватикана в Риме.

[43] «Юпитер Олимпийский» (известный еще под названием «Зевс из Отриколи») — мраморный бюст, римская копия с греческого оригинала второй половины IV в. до н. э. (Ватикан, музеи).

[44] Лувр — бывший королевский дворец в Париже, с конца XVIII в.— национальный музей; богатейшее собрание древнеегипетского, античного и западноевропейского искусства.

[45] «Моисей» — прославленная статуя гениального итальянского художника Микеланджело Буонарроти (1475—1564), исполненная им для гробницы папы Юлия II. Находится в церкви св. Петра в Риме.

[46] Корреджо (настоящая фамилия Аллегри) Антонио (около 1489—1534) — итальянский живописец эпохи Возрождения.

[47] Фортуни Мариано (1838—1874) — испанский живописец и гравер. Его произведения, отличающиеся занимательностью сюжета и виртуозностью исполнения, принесли ему большой успех.

[48] Патти Аделина (1843—1919) — итальянская оперная певица (колоратурное сопрано).

[49] Невиль Альфонс Мари де (1835—1885) — французский живописец-баталист.

[50] Салон — старейшая выставочная художественная организация Франции в Париже. Во времена Крамского на своих ежегодных выставках Салон поддерживал рутинное академическое искусство и нередко становился ареной борьбы с прогрессивным реалистическим искусством. Отсюда происходит термин «салонное искусство», то есть бессодержательное, внешне красивое.

[51] Бонна Леон Жозеф Флорентен (1833—1922) — французский художник, наиболее известен как портретист. Писал также картины на религиозные и мифологические сюжеты.

[52] «Положение во гроб» (1637) — картина испанского живописца Хусепе Риберы, известная еще под названием «Оплакивание» («Пьета»), написанная им для церкви монастыря Сан Мартино близ Неаполя.

[53] Каролюс-Дюран Эмиль Огюст Шарль (1838—1917) — французский живописец, наиболее известен как портретист.

[54] Тропинин Василий Андреевич (1776—1857) — русский художник-портретист.

[55] Коро Камиль (1796—1875) — французский живописец, близкий барбизонской школе, наиболее известен как мастер пейзажа.

[56] Курбе Гюстав (1819—1877) — французский художник-реалист, активный деятель Парижской коммуны 1871 года.

[57] Мане Эдуард (1832—1883) — французский живописец-импрессионист.

[58] Макарт Ханс (1840—1884) — австрийский художник, его декоративно-красочные и внешне эффектные картины на исторические сюжеты принесли ему успех среди современников.

[59] Семирадский Хенрык (Генрих Ипполитович) (1843—1902) — польский и русский художник, представитель позднего академизма в живописи.

[60] Давид Жак Луи (1748—1825) — французский живописец, активный деятель Великой французской революции, глава классической школы во Франции.

[61] Эжен — возможно, Крамской имеет в виду французского художника-романтика Эжена Делакруа (1798—1863).

[62] Гро Антуан (1771—1835) — французский исторический живописец, принадлежал к школе Давида, придворный художник Бонапарта.

[63] Жерико Теодор (1791—1824) — французский исторический живописец, один из крупнейших художников-реалистов XIX в.

[64] Мадрасо — семья испанских художников. Видимо, Крамской имеет в виду Мадрасо-и-Гаррета Раймундо (1841—1920), жанриста и портретиста. Его произведения пользовались успехом у современников благодаря артистичности исполнения и блеску колорита.

[65] Рихтер — видимо, Крамской имел в виду немецкого портретиста и жанриста Рихтера Густава (1823—1884).

[66] Ангели Генрих (1840—1925) — австрийский художник, приобрел известность как салонный портретист, вначале занимался исторической живописью.

[67] Ленбах Франц (1836—1904) — немецкий художник-портретист.

[68] Мундт — видимо, Крамской имел в виду норвежского пейзажиста Мунте Герхарда-Петера-Франса-Вильгельма (1849—1929).

[69] Норман Адельстен (1848—1918) — норвежский живописец, известный пейзажами северной природы.

[70] Матейко Ян (1838—1893) — польский художник, мастер исторической и портретной живописи. Высоко ценился передовыми русскими художниками.

[71] Мункачи Михай (1844—1900) — венгерский живописец-реалист, пользовался большим успехом у прогрессивных представителей русской художественной культуры.

[72] Бастьен-Лепаж Жюль (1848—1884) — французский живописец-жанрист, особенно известен картинами из крестьянской жизни.

[73] Имеются в виду картины Виктора Михайловича Васнецова «Военная телеграмма» и «Победа», появившиеся на VI выставке передвижников в 1878 г.

[74] Лосенко Антон Павлович (1737—1773) — русский исторический живописец, представитель классицизма.

[75] Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735—1822) — один из крупнейших русских портретистов XVIII в.

[76] Боровиковский Владимир Лукич (1757—1825) — один из крупнейших русских портретистов XVIII в.

[77] Устав Екатерины — имеется в виду первый устав Петербургской Академии художеств, утвержденный Екатериной II в 1764 г.

[78] Имеется в виду картина Ильи Ефимовича Репина (1844—1930) «Бурлаки на Волге» (1870—1873), находящаяся в Государственном Русском музее в Ленинграде.

[79] Бруни Федор Антонович (1799—1875) — русский художник, представитель академического искусства, идейный противник передвижников.

[80] Маковский Владимир Егорович (1846—1920) — русский художник-жанрист.

[81] Прянишников Илларион Михайлович (1840—1894) — русский художник, автор многих картин на темы из народной жизни.

[82] Речь идет о картине И. Е. Репина «Славянские композиторы» (1871—1872), находящейся в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

[83] Савицкий Константин Аполлонович (1844—1905) — живописец, автор жанровых картин из народной жизни, один из активных деятелей Товарищества передвижных художественных выставок.

[84] Прерафаэлиты — в данном случае Крамской имеет в виду художников раннего Возрождения, работавших до Рафаэля.

[85] Кранах Лукас Старший (1472—1553) — немецкий живописец и гравер эпохи Возрождения.

[86] Мемлинг Ханс (около 1440—1494) — нидерландский живописец.

[87] Дюрер Альбрехт (1471—1528) — немецкий живописец, гравер и рисовальщик, представитель культуры Возрождения.

[88] Джотто ди Бондоне (1266/67—1337) — итальянский художник, родоначальник реализма в европейской живописи эпохи Возрождения.

[89] Чимабуэ (настоящее имя Ченни ди Пепо) (около 1240—около 1302) — итальянский живописец флорентийской школы, представитель раннего Возрождения.

[90] Анджелико Фра Джованни да Фьезоле, прозванный Фра Беато (около 1400—1455) — итальянский живописец эпохи Возрождения.

[91] Перуджино (настоящая фамилия Ваннуччи) Пьетро (между 1445 и 1452—1523) — итальянский живописец эпохи Возрождения, мастер умбрийской школы, учитель Рафаэля.

[92] Перов Василий Григорьевич (1833/34—1882) — русский художник, представитель демократического реализма в искусстве. Известен жанровыми картинами и портретами. Один из учредителей Товарищества передвижных художественных выставок, соратник Крамского.

[93] Кауфман Константин Петрович (1818—1882) — генерал, командующий войсками Туркестанского военного округа, руководитель военных операций в Средней Азии.

[94] Речь идет о картине русского художника Вячеслава Григорьевича Шварца (1838—1869) «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1864), находящейся ныне в Государственной Третьяковской галерее.

[95] Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926) — русский живописец, передвижник, известен главным образом как автор произведений на былинные и сказочные темы.

[96] Айвазовский Иван Константинович (1817—1900) — русский художник-маринист.

[97] Чистяков Павел Петрович (1832—1919) — русский художник исторической и портретной живописи, академик и профессор Академии художеств. Воспитатель нескольких поколений талантливейших художников: В. И. Сурикова, В. А. Серова, М. А. Врубеля. В. Д. Поленова и других.

[98] Флавицкий Константин Дмитриевич (1830—1866) — русский художник, последователь Брюллова, испытавший сильное влияние демократического реализма. Известен как автор картины «Княжна Тараканова», за которую в 1864 г. получил звание профессора.

[99] Ге Николай Николаевич (1831—1894) — русский художник. Автор исторических картин и портретов, а также картин на евангельские сюжеты. Один из инициаторов создания Товарищества передвижных художественных выставок.

[100] Брюллов Карл Павлович (1799—1852) — крупнейший представитель русского академического искусства, испытавший влияние романтизма. Известен как автор исторических, жанровых картин и портретов. Блестящий мастер рисунка.

# СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

# СОДЕРЖАНИЕ

К 78 **Крамской об искусстве / Сост., авт. вступ. статьи Т. М. Коваленская.— 2-е изд., доп.— М.: Изобраз. искусство, 1988.— 176 с.: ил.**
ISBN 5-85200-015-9 (в пер.): 1 р. 20 к., 40 000 экз.

В книге собраны воедино и осмыслены в виде стройной последовательной эстетической теории высказывания об искусстве выдающегося русского художника И. Н. Крамского (1837—1887), отражены взгляды идейного вождя передвижников на назначение художника, на роль и призвание искусства в общественной жизни, затрагивается вопрос о содержании и форме в реалистическом искусстве, о средствах художественной выразительности — рисунке, композиции, колорите. Значительное место в издании занимают критические суждения Крамского о современных ему художественных явлениях в России и Западной Европе. Автор-составитель книги Т. М. Коваленская (1908—1985), известный советский искусствовед, специалист по русскому искусству XIX века, по истории и теоретическим проблемам развития живописи. Первое издание вышло в 1960 году. Второе издание книги дополнено 30 цветными и тоновыми иллюстрациями.

Для специалистов и читателей, интересующихся теорией и историей искусства.

**К $\frac{4903010000-119}{024(01)-88}$ 7-89** **ББК 85.1 7**

КРАМСКОЙ ОБ ИСКУССТВЕ

Составитель, автор вступительной статьи и примечаний *Т. М. Коваленская*

Макет и оформление *В. М. Мельникова*
Заведующая редакцией *Л. А. Шарафутдинова*
Редактор *Л. П. Анурова*
Художественный редактор *П. Ф. Некундэ*
Цветную корректуру выполнила *Л. В. Егорова*
Технический редактор *В. Б. Лопухова*
Корректоры *Л. П. Егорова, Т. И. Северинова*

**ИБ № 1009. Научно-популярное издание**

Сдано в набор 13.04.87. Подписано в печать 6.06.88. Формат 70×100 1/32. Бумага мелованная 115 г. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. печ. л. 8,45. Уч.-изд. л. 8,95. Усл. кр.-отт. 16,75. Изд. № 2-398. Тираж 40 000. Заказ 4474. Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Изобразительное искусство»
129272, Москва, Сущевский вал, 64.

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129243, Москва, Мало-Московская, 21.

